بسم الله الرحمن الرحيم



جامعـة اليرموك

كلـــــية الآداب

قسم اللغة العربية

أطروحة دكـتوراه

التجديد في شعر الصنوبري

Renewal in Alsanawbari Poetry

إعداد الطالب

أحمد علي أحمد جودة

إشراف الأستاذة الدكتورة

مي أحمد يوسف

حقل التخصص: الأدب والنقد

2013-2014م

التجديد في شعر الصنوبري

إعداد الطالب: أحمد علي أحمد جودة

ماجستير في اللغة العربية، أدب ونقد، جامعة اليرموك 2003م.

قدمت هذه الرسالة استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة الدكتوراه في تخصص الأدب والنقد، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة اليرموك، إربد، الأردن

وافق عليها

أ. د. مي أحمد يوسف ....مشرفاً ورئيساً

أ. د .عبد القادر الرباعي .... عضواً مُناقشاً

أ. د. قاسم المومني ....عضواً مُناقشاً

أ. د. يوسف أبو العدوس ....عضواً مُناقشاً

أ. د.يونس خيرو شنوان .... عضواً مُناقشاً

تاريخ المناقشة

14/ 8 / 2014 م

الإهداء

أُهدي ثمرة هذا الجهد المتواضع إلى أُمي الغالية الحنون، التي كان لها اليد الأولى في تربيتي وتنشئتي وتعهدي بالمعرفة وطلب العلم ،،

وإلى روح والدي المرحوم تغمده الله في فسيح جناته ،،

وإلى زوجتي رفيقة دربي، ومعينتي طوال فترة دراستي، فكانت خير معين ورفيق على تحمُّل أعباء الدراسة ،،

وإلى أخواني وأخواتي الذين وقفوا إلى جانبي على مدى عقدين .. وما بخلوا عليَّ بأيِّ مساعدة ممكنة..

وإلى أولادي الغالين على قلبي، فما أقوم به اليوم لأجلهم، وهم المستقبل ..

بشار.. ونور الدين.. وميار

الشكر والتقدير

بسم الله، والصلاة والسلام على أشرف الخلق والمرسلين سيدنا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

يطيب لي في مفتتح هذا الجهد المتواضع أن أتذكر بالشكر أهله ومُستحقيه، فأبدأ بأُستاذتي ومُشرفتي الأستاذة الدكتورة مي أحمد يوسف، وأتوجه إليها بالشكر الموصول أن وافقت على الإشراف على الأُطروحة، وما أفاضت عليَّ من فيض علمها الغزير وفكرها النافذ وعنايتها المستمرة، فكانت رحبةَ الصدر، طيبةَ الخلق، فلها مني كل إجلال واحترام وتقدير، وأستميحها عذراً عن كل خلل وتقصير، فما هو إلا جهد سعيت أن يكون على مستوى الطموح، فإن أجدت فالفضل لأساتذتي الذين كان لهم كل الفضل لبلوغي هذه المرحلة، وإن قصرت فمن نفسي.

كما وأشكر الأستاذ الدكتور محمود درابسة – مشرفي السابق– أعاده الله من سفره سالماً .

وأشكر أعضاء لجنة المناقشة الكرام: الأُستاذ الدكتور عبد القادر الرباعي، والأُستاذ الدكتور قاسم المومني، والأُستاذ الدكتور يوسف أبو العدوس، والأُستاذ الدكتور يونس شنوان.

وقد شرفتُ بالتتلمذ لبعضهم سابقاً، ونهلت من علمهم. أشكرهم جميعاً على ما أبدوه من ترحاب بمناقشة الأُطروحة، وعلى ما قدموهُ من نقد لها، وأفكار واقتراحات جليلة الفائدة.

لكم جميعاً كلّ التقدير والاحترام والعرفان

فهرس المحتويات

الملخص بالعربية

جودة، أحمد علي. التجديد في شعر الصنوبري. أطروحة دكتوراه، جامعة اليرموك،2014م،

إشراف الأستاذة الدكتورة مي أحمد يوسف.

مما لا شك فيه أن الصنوبري علم من أعلام الشعر العربي في العصر العباسي الثاني،..عُرف بعشقه للطبيعة، أحبَّ الحياة في وطنه "حلب"، وتأثَّر بها، وكان لشعره أثر كبير ليس على شعراء حلب وحدها، بل انتقل أثره إلى شعراء العراق ومصر وحتى الأندلس، وانتهج شعراء كثيرون نهجه في أكثر من غرض من الأغراض الشعريَّة، وعلى رأسها وصف الطبيعة، إذْ عُدَّ إمام شعر الطبيعة في عصره.

وبعد استقراء ديوان الشاعر، واستقصاء التجديد في شعره.. وجدَ الدارسُ أنَّ الصنوبري شاعر مجدد من الطراز الأول، وحتى عندما تتبع الدارس نقد النقاد القدماء لم يجدْ من يقلِّلُ من شاعريته، فقد أجمع النقاد على جودة شعره، حتى أنَّه سُمِّي حبيب الأصغر تشبيهاً له بأبي تمام.

وظهر للدَّارس من خلال دراسة الموضوعات الشعريَّة في شعر الصنوبري، المعرفة الواسعة للشعر، وتجنُّب ما عابه النقاد من استعمالاته الخاطِئة، وشموليته لأغراض كثيرة وخاصَّة التي ظهرت في ذلكَ العصر، ودوره التجديدي في بناء القصيدة وتنوُّع مقدمات القصائد لديه، وتجديده في التخلص وربطه بالمدح جاعلاً قصيدته لحمة ونسيجاً، تتسم بالوحدة العضويَّة والموضوعيَّة على السواء. وكان سعيُه للتجديد محكوماً بشاعريته، لذلكَ كان شعره يختلف عن غيره من الشعراء، فلم نلحظ به التفاوت الذي نراه عند غيره في موضوعاته الشعريَّة، مما يثبت لنا شاعريته الفذَّة، وقدرته على النسْج مُحولاً شعره إلى مدرسة تجديديَّة تأخذ بجيد الشعر وتنفر من رديئه. وظهر التجديد في شعر الصنوبري بتنقيح القصيدة وتجويدها وتطويرها لتصبح قصائده موافقة للذوق والتحضُّر في زمنه. كذلك انكفاء الشاعر على تجاربه الوجدانيَّة ومعاناته الشخصيَّة في البيئة الحلبيَّة الساحرة، وعلى معطيات البيئة الطبيعيّة فيها، والتأثُّر

بتلك المعطيات.

ويكمن التجديد عند الصنوبري في المضمون من حيث المواضيع الجديدة التي قال فيها شعره وما فيها من طرافة وإبداع، وظهر التجديد في استخدامه للصور الإيحائيَّة وأنسنة الطبيعة عن طريق التشخيص والتجسيد. فقد تكون الموضوعات مكرَّرة عنده كما عند غيره من الشعراء في عصره، لكن الجدَّة تظهر في رقة أُسلوبه وسلاسته وقرب المأتى منه. والإنكفاء على نفسه يصوِّرها ويعبر عن مشاعره. وميله إلى السخرية والهزل والفكاهة.

أَّما في دراسته للشكل الفني فقد تتبع لغة الصنوبري المستعملة في موضوعاته المتجددة والجديدة فوجدها لغة سهلة وسلسة تقرب من اللغة المحكيَّة وهي تتسم بملامح اللغة الشعرية، وظهر في شعر الصنوبري معجم لغوي مرتبط بأغراضه الشعريَّة.

استعان الصنوبري بعدة عناصر لتكوين صوره الإيحائيَّة كالعنصر البلاغي واللوني والحركي والحسي واللجوء إلى التشخيص لأنسنة الطبيعة ومشاركته إياهاعالمها الذي استبدله بعالمه.

كما وتثَّر بطريقة البحتري بالاهتمام بالموسيقى الشعرية ودورها الإيحائي والتوصيلي في القصيدة، وقامَ بتقسيم الموسيقى في شعر الصنوبري إلى موسيقى داخليَّة وخارجيَّة. أمَّا الموسيقى الخارجية فدرسها من حيث الوزن والقافية ومال إلى الأوزان القصيرة والمجزوءة التي تستدعي الرشاقة والعذوبة والسلاسة وجدَّد باستخدام القوافي الصعبة كالضاد والظاء والذال فأخرجها سهلة توافق الطبع رشيقة سلسة يُظهرها بقوالب تجعلها سهلة، وأمَّا الموسيقى الداخلية فقام بدراستها من حيث التكرار والبديع ودورهما الإيحائي في بنية القصيدة.

أمَّا أُسلوبه فهو رشيق قريب المأتى، ربط كل أجزاء التجربة به ربطاً حضارياً يوافق ذوق التحضُّر الذي يعيشه الناس وزيَّن شعره وزخرفه بالمحسنات البديعيَّة التي تجلب الدهشة للمتلقي ودورها في الإيحاء.

ويكمن التجديد في الشكل في رشاقة أُسلوبه وبساطة لغته وصوره الإيحائيَّة وأوزانه القصيرة والمجزوءة وتزيين شعره بالمحسنات البديعية والاهتمام بالموسيقى الشعريَّة.

وعليه، فإن هذه الدراسة سعت إلى بلورة صورة واضحة لموقف الشاعر من التجديد، بعد القيام بحفريات جادَّة في ديوانه، قامت بالاستقصاء والتحليل والتمحيص، ومتابعة هذه الظاهرة بتجلياتها وتطوراتها، وتحليل نماذج كاملة من شعره، ظهر فيه مذهبه الشعري بكل وضوح. وأفادت في ذلك كله من مناهج متنوعة أبرزها الوصفي والنفسي والتاريخي والأسلوبي والتأويلي.

المقدمة

الحمد لله رب العالمين، والصلاة والسلام على سيدنا محمد، وعلى آله وصحبه أجمعين، وبعد:

تقوم هذه الدراسة على دراسة ظاهرة التجديد في شعر الصنوبري، وهو شاعر من شعراء العصر العباسي الثاني، عُرف بتجديده، وسعيه للإتيان بكل ما فيه إبداع وابتكار، ومع إهمال الدارسين لدراسة شعره لضياع جزأين من ديوانه، إلاَّ أنَّ ما قام به إحسان عباس من تحقيق ما تبقَّى من ديوانه وأيضاً ما قام به الزوجان لطفي الصقال ودرية الخطيب من تتبع لشعره المبعثر في كتب التراث والذي لم يُذكر في الديوان. وما قامَ بدراسة شعره من المحدثين كانت دراستهم ترتكز على شعر الطبيعة عنده – وهو المثل الذي اتخذه من شعره – مهملاً الكثير من الأغراض التي يجب التوقف عليها ودراستها، وكأنَّ الصنوبري لم يكتب شعراً في غير الطبيعة، وهذا جائرٌ في حقِّ شاعر عظيم وفنان مبدع كالصنوبري، اتَّخذ من التجديد ديدنه على المستويين الموضوعي والفني من بين شعراء العصر العباسي الثاني.

ورحلتي مع الصنوبري ليست جديدة، إذ سبقَ لي أن قرأت ديوانه قبل اختياره موضوعاً للدراسة، وبعض قصائده قرأتها مرات عِدَّة لتذوُّقها، إذْ رأيت فيها اللغة السهلة المغنَّاة والمعاني الطريفة والصور الإيحائيَّة والصنعة البيانية والبديعية والموسيقى الموقَّعة اللافتة للمتلقي فأُسلوبه رشيق وشاعريته متدفقة، وكنتُ إذ ذاك أشعر بذائقة إيقاعية وجمالية خصبة تشدّني إلى قراءة ديوانه قراءة متذوقة .. وأمَّا الآن فقد عدتُ إليه باحثًا، وفي ذهني مجموعة من المحطات اللافتة في شعره، فقرأت ديوانه باحثاً ومنقِّباً، ووقفت على ظاهرة تكاد تغلِّف شعره وتؤطِّره، ألا وهي ظاهرة التجديد. فلا تكاد تخلو قصيدة منها. إنَّ هذه الظاهرة تستحق الوقوف عليها ودراستها دراسة معمَّقة، لسبر أغوارها، والوقوف على أثرها الفاعل في التجربة الشعرية، وهذا ما ستحاول الدراسة القيام به. فالصنوبري علم من أعلام الشعر العربي، وقطب من أقطاب التجديد في الشعر العباسي؛ لذلك كله كان مسوِّغاً لدراسة جادة، تقوم على إعادة استقراء شعره؛

للوقوف على تجليات التجديد فيه، وما امتاز به شعره من إبداع حقيقي ليستحق هذه الدراسة .

وتنبع أهمية هذه الدراسة من جوانب متعددة، أهمُها:

1. أنَّ هذه الدراسة وقفت على ظاهرة مهمَّة، لها وجود لافت في شعر الشاعر العباسي الصنوبري ألا وهي التجديد في شعره .
2. إغفال كثير من النقاد والدارسين ظاهرة التجديد في شعر الصنوبري، والاهتمام بدراسة تاريخ الأدب عنه وشعر الطبيعة من بين الأغراض الشعرية الكثيرة التي قال فيها شعراً.
3. ضياع ديوان الصنوبري وما بقي منه الثلث الأوسط منه وقام إحسان عباس بتحقيقه عام 1970م، وقيام كل من لطفي الصقال ودرِّية الخطيب بتجميع ما وجداه من شعر الصنوبري مُتناثراً في كتب الأدب والتراجم في كتاب أسموه" تتمة ديوان الصنوبري " ونُشِرَ عام 1971م وكان هذا الشعر لايوجد في القسم الذي حققه إحسان عباس في ديوان الصنوبري. ومن ثمَّ قام بإضافة ما وجده من شعر للصنوبري متناثراً في كتب التراث القديم وطبعه عام 1998م. ولعلَّ ضياع ديوان الصنوبري كان السبب في إحجام الدارسين عن دراسته قبل عام 1998م.
4. أنها جاءت دراسة وصفيَّة استقصائية، تغوص في أعماق شعره لبيان أثر التجديد الشعري على شعره وتشكيلاته الفنية والإبداعية.

وعلى الرغم من قلة الدراسات التي تناولت الصنوبري وشعره، إلَّا أنَّ شعره ما زال يحملُ مضامينَ وأبعاداً فنية لم يدرسْها الدارسون.. ومن ثم فإني لم أعثرْ على أيةِ دراسة حول التجديد في شعره على الرغم من البحث والاستقصاء وتقليب وجوه العنوان أثناء البحث، وكلُّ ما وجدته دراسات تدرس جانباً واحداً أو أكثر من الموضوعات أو الظواهر، أذكر منها:

1. دراسة بعنوان "الصنوبري شاعر الطبيعة " لعبد الرحمن عطبة، ونشرها عام 1981م.

ويتحدث فيها عن شعره وأغراضه الشعريَّة، وفي دراسته الكثير من التجني على الشاعر إذ جعل أغلب شعره متكلفاً مصنوعاً.

2. دراسة أخرى عن روضياته لصالح عبدالله التويجري بعنوان "الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي"، ونشرها عام 1981م. واقتصر الحديث فيها عن مكونات شعر الطبيعة عند الصنوبري وطريقته في التصوير .

3. دراسة لشوقي ضيف في كتابه " تاريخ الأدب العربي في العصر العباسي الثاني، نشرت عام 1987م. " وهي دراسة تاريخيّة مختصرة موجزة يتحدّث فيها عن حياة الشاعر والمواضيع التي تطرّق إليها في شعره مع شواهد من شعره بشكل مُختصر.

4. دراسة بعنوان "فنِّيات التصوير في شعر الصنوبري" لعلي إبراهيم أبو زيد، ونشرها عام 2000م. ويتحدث الكاتب فيها عن التصوير في شعره وقدرة الشاعر على رسم الصورة الشعرية وبنائها والإشادة بشعره وخاصة شعر الطبيعة

5. رسالة ماجستير بعنوان" التجربة الشعرية عند الصنوبري"، منى عبد الهادي، جامعة حلب، 2008م، وهي دراسة أفدتُ منها في دراستي مع اقتصارها على الجانب الفنِّي؛ وهي دراسة انتقائيَّة نظريَّة لا تتسم بالشمول ووجدتُ بها أخطاء قمتُ بعرضها وتفنيدها في الأُطروحة.

6. دراستين لفواز أحمد طوقان بعنوان "حبيب الأصغر: أبو بكر الصنوبري (شاعر الروضيات)"، ونشرها عام 1970م. و" وصف الطبيعة في شعر الصنوبري"، نشرها عام 1968م. يتحدث الدارس فيهما عن التصوير في شعر الروضيات عنده.

وهذه الدراسات لا ننفي حقّها؛ إذْ ستكون من المراجع الأساسيَّة التي سأرجع إليها في بعض مواقع الدراسة. لذلك اخترت أنْ تكون دراستي في شعر الصنوبري دراسة متخصصة تدرس كل إنتاجه الشعري

الذي وصل إلينا في ديوانه، الذي قام إحسان عباس بتحقيقه عام 1998م، وتتمة الديوان الذي حقَّقه كل من لطفي صقَّال ودرِّيَّة الخطيب عام 1971م، ليتسم عملي بالشمول ونقل صورة كاملة عن شعر الشاعر.

وبعد الرجوع إلى معظم هذه الدراسات، والوقوف على مقدماتها ونتائجها، فضلاً عن الوقوف على إطارها المضموني، تبين لي أن دراستي هذه ستضيف إلى تلك الدراسات رصيداً جيداً في معالجة عميقة لظاهرة التجديد عند شاعر واحد عُرِف باتساع شاعريته وتجديده.

والله الموفِّق،،

التمهيد

ويشمل:

أولاً: مفهوم التجديد

ثانياً: الصنوبري (حياته وشعره)

عندما يتخلَّف الشعر عن الواقع، يصبح التجديد ضرورة مُلحة يبدأ به الشعراء بالثورة على التقاليد الشعرية في ذلك الزمن، بما يتوافق مع الظروف التي تجعل الشعر يواكب الواقع بشكله ومضمونه. لذا فلا بدَّ لنا أنْ نتعرَّف على التجديد كونه عاملاً إيجابياً في تطور الشعر وتجديده.

التجديد (لغة):

فبعد الرجوع إلى لسان العرب والنظر في مادة جدَدَ، وجد الدارس معناها أنّ الشيء البالي صار جديداً، يقول ابن منظور: " الجدَّة نقيض البلى، شيء جديد والجمع أجدَّة وجُدُدٌ وجُدَدٌ، وقال أبو علي وغيره: جَدَّ الثوب والشيءُ يجدُّ، صار جديداً، وهو نقيض الخَلَقِ وأجدَّ ثوباً واستجدَّه: لبسه جديداً. والجدَّةُ مصدر الجديد. وأجدَّ ثوباً واستجدَّه. وثياب جُدُد: مثل سرير وسُرُر، وتجدَّد الشيء: صار جديداً. وأجدَّه وجدَّده واستجدَّه أي صيَّره جديداً. والأجدَّان والجديدان: الليل والنهار، وذلك لأنهما لا يبليان أبداً " (1).

التجديد (اصطلاحاً):

يقول سعيد منصور "يرى كثير من نقاد الأدب الحديث أنَّ التطوُّر والتجديد في الشعر ضرورتان لازمتان له، ولا يستطيع الناقد إنكارهما على الشاعر إلاَّ إذا أراد أنْ يُجرِّدَه من شخصيته ومن عصره الذي يعيش فيه. ولكن التجديد يجب أنْ يكون على أساس أنه التطور الطبيعي للقديم، فالمحافظة على الصلة التي تربط الحاضر بالماضي، والجديد بالقديم لازمة لا غنى عنها لنجاح المُجدِّدِ والتجاوب بين بيئته وعصره"(2).

لذا يسعى الشاعر إلى الثورة على التقاليد الشعريَّة والتجريب في شعره وبعد محاولات عديدة يصل

---

1) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ، لسان العرب ، دار صادر، بيروت، مج 3 (خ – د – ذ) ، دت، ص111.

2) منصور، سعيد حسين، التجديد في شعر خليل مطران، ط1، الهيئة المصريَّة العامة للتأليف والنشر، الإسكندرية،1970م، ص127

الشاعر في النهاية إلى تجديد في شعره، في البداية يقوم بالتجديد للشعر المتعارف عليه، ثُمَّ يقوم بإيجاد أغراض وأساليب جديدة يستحدثها لتوافق العصر الذي يعيشه والذوق السائد عند الناس.

ويرى محمد الموافي أنَّ الجدَّة ستعني أنَّ هذه الفنون الشعريَّة لمْ تكنْ كُلُّها موجودة في التراث السابق على العصر العباسي، إذْ أنَّ كثيراً منها كانت بذوره موجودة قبلَ هذا العصر، لكنها نمت وتطورت واستوت على سوقها. وتحوَّلت عن نشأتها الأُولى إلى صورة مكتملة، وأنمتْها العوامل الاجتماعيَّة والسياسيَّة والثقافيَّة في ظل بني العباس[1]. فبعد الرجوع إلى المراجع التي تحدثت عن التجديد في العصر العباسي خَلُصَتِ الدراسةُ إلى أنَّ التجديد يعني: تنقيح وتلقيح القصيدة العباسيَّة بما ينسجم بمفاهيم العصر ومستجداته ومعتقداته وبنيته الاجتماعية، كل ذلك كان دافعاً لظهور التجديد وقيام الشاعر بتطوير موضوعات جديدة مُستحدثة وأساليب مبدعة .

ويرى نافع محمود في حديثه عن التجديد في الشعر الأندلسي أنَّ التجديد لا يعني الابتكار الخالص والتجديد الشامل؛ وإنما يعني انكفاء الشعراء الأندلسيين على تجاربهم الوجدانيَّة ومعاناتهم الشخصيَّة في البيئة الأندلسيَّة المميزة، وعلى معطيات البيئة الطبيعيّة في الأندلس والتأثُّر بتلك المعطيات[2]. فملامح الشخصيَّة عند الشاعر المجدِّد تظهر في إعادة الشعر التقليدي في ثوب جديد وأسلوب وصياغة جديدين، فبرع في رسم صوره وتكوينها، وأخذ بالتحوير والزخرفة والاختيار ما جعل شعره صورة جديدة تطورت عن صورة الشعر قبله. ويرى طه حسين أنَّ شعراء الحوليات كزهير وأضرابه من الشعراء المجدِّدين في عصرهم اعتمدوا في تشكيل الصورة والإلحاح عليها، على أساس أنَّها أُسلوب له قدرة على تلبية ما يحتاجون من إيحاء وتعبير[3].

---

1) الموافي، محمد عبد العزيز ، حركة التجديد في الشعرالعباسي، مطبعة التقدم، القاهرة، مصر، 1983م، ص 120

2) محمود، نافع، اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ط1، دار الشؤون الثقافيَّةالعامة، بغداد، 1990م، ص128

3) انظر: حسين، طه، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1962م، ص 266- 299

أمَّا التجديد في العصر العباسي فهو الذي أتى به أبوتمام، فقد تطورت حركة التجديد إلى ما يُسمَّى بِ (البديع) الذي يعتمد على الصنعة. حيث عُدَّت هي التجديد الحقيقي لحركة الشعر في العصر العبَّاسي. وما قام به أبو نواس من ثورة على الأطلال هي بداية الشعور بتخلُّف الشعر عن الواقع وهي ثورة على الشكل القديم والتقليدي للقصيدة العربيَّة التي تبدأ بالمقدمة الطلليَّة. فالشاعر العباسي – بعد أن انتصرت حركة التجديد على التقليد – بدأ ينقِّح ويلقِّح قصائده واستخدم كل الوسائل المتاحة ليجعل من قصيدته لوحة فنِّيَّة تبهر قارئيها، بعد أن تحوَّل التجديد إلى مذهب البديع.

كان أبو تمام زعيماً لمذهب الصنعة، وتحوَّل شعره إلى الفلسفة والتعمُّق في المعاني مما أخرجه من دائرة الشعراء إلى الفلاسفة، لذلك ليس مستغرباً ما قاله ابن خلدون من أنَّ أبا تمام والمتنبي فيلسوفان وأما الشاعر فالبحتري." وكان أبو تمام يتعمَّق في المعاني والأفكار التي انحدرت إليه من القدامى وقد أغرب أحياناً حتى تحوَّل شعره إلى فلسفة وجفَّ ماء شعره؛ لأنه متحه من ينبوع عقله لا من ينبوع شعوره، فلونت شعره بالمعطيات الفلسفيَّة التي قصَّر عن مثلها شعراء عصره "[1]. " حاول البحتري في كثير من جوانب فنه أن يقلِّد أبا تمام في تصنيعه .. فعدل في أكثر أحواله إلى الصوت والصنعة في الموسيقى لأنها الجانب القديم الذي يستطيع أنْ يُنمِّيه دون حاجة إلى ثقافة أو فلسفة"[2].

ويرى صلاح عبد الله أنَّ التجديد يتمثل في ظهور الميل إلى اصطناع البديع في الشعر، والميل إلى التأنق في الأُسلوب والعبارة، واختيار الألفاظ بعناية، ونشأ عن ذلك مدرسة البديع وهو وجه من وجوه التجديد في الشعر العباسي، إذ عمد به الشاعر إلى تجسيد المعاني الرهيفة تبعاً لأحواله النفسية التي

---

1) الربداوي، محمود، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق، 1971م، ص 4-5

2) ضيف، شوقي، الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، مصر، 1978م، ص199

تتغير بتغير الظروف، ومن ثُمَّ فإنَّ فنون البديع تظل متجددة أبداً[1]. ولقد كان هذا التألق والتجديد ثمرة تطور فني بدأ بقيام الدولة العباسية. "وفتحَ أبو تمام باباً جديداً لصناعة الشعر العربي ومضى تلميذه البحتري على غراره في صنع الشعر وقوله، وإنْ أدخلَ عليه من ذوقه الشخصي الشيء الكثير، سواء في الوصف أو التصوير أو في دقة المعنى والتعبير. لقد دخلت الروح الفنيَّة الجديدة الشعر العباسي حين أذنت الحضارة بتمازج الثقافات"[2]، وأصبح الشعر في العصر العباسي صناعة، ويجب أنْ يتقن كل صانع صنعته ويُخرجها لمتذوّقها مخرجاً يسلبُ لبَّه ويسحره بما فيه من إتقان ومهارة. ومفهوم الشعر عند الجاحظ بأنَّه " صناعة، وضربٌ من النسج، وجنس من التصوير "[3].

يقول ابن رشيق: "وسبيل الحاذق بهذه الصناعة أن يَترك للطبع مجالاً يتسع فيه، وقيل: إذا كان الشاعر مصنِّعاً بانَ جيده من سائر شعره كأبي تمام، فصارَ محصوراً معروفاً بأعيانه، وإذا كان الطبع غالباً عليه لمْ يَبِنْ جَيِّده كل البينونة، وكان قريباً من قريب كالبحتري ومَنْ شاكله"[4]. فعملية الإبداع عند الشاعر والتجديد في الشعر ليست أنْ نأتي بالجديد فقط بل كما يقول مفيد محمد قميحة :" إنَّ عملية الإبداع والخلق لا ترتبط بالشكل الجديد، لأنَّ التجدد أمر محض ذاتي يرتبط بالثقافة وصدق التجربة والقدرة على الإيصال، فالشاعر الحق هو الذي يستطيع أنْ ينسج من كل المؤثرات بساطاً خاصَّاً به. بتحطيمه كل ما علق في فكره من صور وأشكال، ويجعلها تتلاشى وتضمحل، ليحل محلها صورته المصنوعة بيديه وبفكره ومشاعره وتأملاته الخالقة المبدعة "[5].

---

1) انظر: عبدالله، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، ص 29- 30

2) عبدالله، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي ، ص 27

3) الجاحظ ، أبوعثمان عمرو بن بحر ، كتاب الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون ، دار الجيل ، بيروت ، ج3، 1966م ، ص132

4) القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ط4، دار الجيل ، بيروت، ج1، 1972 م، ص132

5) قميحة ، مفيد محمد، الاتجاه الانساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة ، بيروت ، ط1 ، 1981 ، ص492

بدأ التجديد بظهور مذهب البديع، الذي يُعد استمراراً للتجديد، إذْ كان يدعو إلى التوليد والاختراع والإبداع في الشعر." أشار العسكري إلى وجود البديع في شعر الأوائل دون تعمُّد"[1]، وأكد ذلك الجرجاني إذْ يقول: " وكانَ يقع ذلك من خلال قصائدها، ويتفق لها في البيت بعد البيت على غير تعمُّد وقصد؛ فلمَّا أفضى الشعر إلى المُحدثين، ورأوا مواقع تلكَ الأبيات من الغرابة والحُسن، وتميُّزها عن أخواتها في الرشاقة واللطف، تكلفوا الاحتذاء عليها فسمُّوه البديع "[2]. ويرى ابن رشيق البديع بأنَّه في اللغة الجديد وأصله في الحِبال، وذلك أنْ يُفتل الحبل جديداً، ليسمن قوى حبل نُقضت ثمَّ فُتلت فتلاً آخر، وأنَّ ابن المُعتز صاحب كتاب البديع– وهو أول من جمع البديع في كتاب – ولم يَعُدِّ البديع إلاَّ خمسة أبواب: الاستعارة والتجنيس والمُطابقة ورد الأعجاز على الصُّدور والمذهب الكلامي، وعدَّ ما سواها من المُحسِّنات [3].

ولقب البديع ليس لقباً مستحدثاً في عهد ابن المعتز، ولكنه اسم لهذه الألوان الساحرة في الأسلوب، ولهذا الترف البياني في الأداة، من تشبيه واستعارة وتجنيس وتطبيق وسوى ذلك، سماه به مسلم بن الوليد الشاعر(ت208هـ)، وكانَ يُعرف قبل ذلك باللطيف، ودرج على هذا اللقب من بعده من العلماء والأدباء"[4].

فالبديع عند النقاد هو ابتكار المعاني واختراع الأساليب ووسائل التعبير عن هذه الأفكار التي حملتها

---

1) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله، كتاب الصناعتين (في الكتابة والشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي ومحمد أبو الفضل ابراهيم، المكتبة العصريَّة، صيدا – بيروت، 1986م ص 267

2) الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المُتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966م، ص 34

3) انظر: القيرواني، ابن رشيق، العمدة ج1، ص 265

4) ابن المعتز، أبو العباس عبدالله (247–299هـ)، البديع، ط1، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، 1990م، ص19

الحضارة الحديثة، وإبداع الصورة الشعريَّة وعرضها عرضاً رشيقاً[1].

ومذهب البديع هو مدرسة التجديد، وحاولتِ التجديد في الصياغة الشعريَّة، فتمردت على المألوف، وأفرطت في توشية الشعر بالزخارف اللفظيَّة والمُحسنات البديعيَّة، وعلى رغم المعارك النقديَّة التي دارت بين النقاد القدماء حول أبي تمام والبحتري، وخروج الأول على عمود الشعر وبالتالي شعره صنعة، والتزام الثاني بعمود الشعر فشعره طبع. ويرى الدارس أنَّ كل الشعراء الشاميين في العصر العباسيين هم شعراء ينتسبون لمذهب البديع، تتلمذوا على سابقيهم في طريقة قول الشعر وإبداعه، وسواء أصاب أبو تمام أم أخطأ في استخدامه لفنون البديع فيبقى القول أنَّ أبا تمام زعيم مذهب البديع وأُستاذ البحتري. ومن جعل البحتري شاعر طبع على حساب أبي تمام قد بالغ في تفضيله وهوى شخصي اتَّبعه كالآمدي، "لأنَّ البديع إذا كان له أثر في النفس ووقع في السمع، كانت الحاجة إليه أوجب والعدول عنه تقصير"[2].

ويرى عبد القادر حسين أنَّ أجمل ما فهم استخدام البديع هو عبد القاهر الجرجاني صاحب نظرية النظم، وهو يرى بأن البديع لا يستقل باللفظ، وإنَّما يذوبُ داخل النظم، ويضيف إلى جماله جمالاً، وتزيد به الفضيلة ارتقاءً، فيعمل عمل السحر في الكلام، فإذا هو النمط العالي، والباب الأعظم الذي لا ترى سلطان المزية يعظم في شيء كعظمه فيه[3].

فمذهب البديع هو المدرسة التجديديَّة التي كان لها أثر كبير في تطوُّر الشعر، أضف إلى ذلك الدراسات التي قامت حول الإعجاز في القرآن الكريم، وجعل البديع وجهاً من وجوه البلاغة، والبلاغة وجه من الإعجاز القرآني؛ لندرك سعي الشعراء لاستخدام البديع في شعرهم والإكثار منه -بالرغم من نشوب

---

1) انظر: الريداوي، محمود، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، ص31

2) حسين، عبد القادر، فن البديع، ط1، دار الشروق، بيروت، 1983م، ص24

3) انظر: حسين، عبد القادر، فن البديع، ص27

المعارك النقدية في زمنهم– لجعل شعرهم فيه ملامح من الإعجاز بالإكثار من استخدام البديع فيه.

ونخلص إلى أنَّ الصنوبري من الشعراء الشاميين الذين احتذوا شعر البحتري بشعره، كما أنَّ طريقتهم طريقته. فلم يُحجم عن استخدام البديع والإكثار منه كلَّما دعت إليه الحاجة وطلبه نظم الشعر.

وسوف تعرض الدراسة الجوانب التي قام الصنوبري بالتجديد فيها شكلاً ومضموناً، وبيان أثر التجديد على شاعريته.

وظهر في العصر العباسي نوعان من الشعر التجديدي: وهما المتجدِّد والجديد. وعلينا التفريق – في شعر الشاعر العباسي – بين نوعي الشعر المتجدِّد والشعر الجديد؛ فالشعر المتجدِّد هو الشعر الذي تطوَّر من الشعر التقليدي وله أصل وأساس قديم، أمَّا الشعر الجديد فهو الشعر الذي تفاعلت عناصر ومؤثرات عِدَّة أثرت في ظهوره وانتشاره. وكلا الشعرين المتجدد والجديد يُعَد من باب التجديد الشعري الذي تطوَّر في العصر العبَّاسي لدواعي وأوضاع الحياة في الدولة الإسلاميَّة، كالحضارة والبيئة وامتزاج الثقافات والأجناس، والتيارات الشعريَّة والأوضاع السياسيَّة والاجتماعيَّة والاقتصادية والدينية والثقافية، بالإضافة إلى التنافس بين الشعراء. ولم تكن قد ظهرت في العصور السابقة له.

ويرى محمد راغب الطبَّاخ أنَّ العطاء ليس السبب الوحيد لإجادة الشعر بل إنَّ المنافسة بين أصحاب الصنعة الواحدة والمباراة والتسابق في تلك الحلبة ما يجعل كلاً منهم يشحذ أفكاره ويجهد فكره ليأتي بما يشهد له بالبراعة من حُذّاق صناعته.

لقد غيَّر التجديد الشعري شكل القصيدة العباسيَّة فتطورت شكلاً ومضموناً، "إذْ ابتعدَ الشعراء عن القصائد الطويلة في الغالب وأصبحت القصيدة حالة شعوريَّة أو فكرة واحدة، ونزلت اللغة من مستواها الأُرستقراطي إلى الشوارع والأزقة والحوانيت والحانات، وتحلَّلَ الشعراء من الرقابة الأخلاقيَّة واتصلَ الشعر بأُسلوب

الحياة ولغتها، يستوعبها ويتسع للتعبير عنها، وراجت اتجاهات أدبيَّة جديدة، من الإتجاه الذاتي والواقعي والشعبي والإنساني والمجون والزهد والزندقة والشعر التعليمي" [1].

ثانياً: الصنوبري (حياته وشعره)

اسمه و حياته:

أجمعت المصادر بأنَّ اسمه أحمد بن محمد بن الحسن بن مرار الضبي المعروف بالصنوبري ت (– 334هـ)[2]، وكنيته أبوبكر [3]، والشاعر يؤكد أنَّ اسمه أحمد، فيقول:

ارضَ حُكْمَ الزَّمَانِ، يا أَحْمدُ، ارْضَهْ   إنْ تَذُقْ ضَيْحَهُ فقدْ ذُقْتَ مَحْضَهْ[3]

وضبَّة هي قبيلته وافتخر بها في أكثر من موضع في أشعاره، يقول:

وضَبَّتِي فَجَمْرَةُ الجِمَارِ

عَشِيرَتِي الحَامُونَ عن تِغْشَارِي[4]

والصنوبري هو لقبه الذي اشتهر به، وجاء في سبب تسميته بهذا اللقب ، ما جاء في تاريخ دمشق لابن عساكر رواية عن أبي العباس الصفري" أنَّه سألَ الصنوبري عن هذه النسبة، فقال: كان جدي الحسن ابن مرار صاحب بيت حكمة من بيوت حِكَمِ المأمون، فجرت له بين يديه مناظرة، فاستحسن كلامه وحدة

---

1) عبدالله ، صلاح مُصيلحي علي ، التقليد والتجديد في الشعر العباسي ، دار المعرفة الجامعيَّة ، الاسكندريَّة ، ص 28

2) انظر: ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1973م، ص 351

3) انظر ترجمته في: الكتبي، محمد راشد، فوات الوفيات، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار صادر، بيروت، م1، 1973م، ص122–125.
وبردي، يوسف تغري، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، 1992م، ص331
والسمعاني، عبد الكريم محمد، الأنساب، تحقيق محمد عرامة، الناشر محمد أمين، د ط، د ت، بيروت، ص57

4) الصنوبري، أبو بكر أحمد بن الحسن الضبي (ت 334هـ)، ديوان الصنوبري، ط1، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1998م، ص223 ، الضيح : اللبن الممزوج بالماء. والمحض: الخالص غير المشوب

مزاجه، فقال له: إنكَ لصنوبري الشكل، يريد بذلك الذكاء وحدة المزاج"[1]، فلزمه هذا اللقب أمَّا عبدالرحمن عطبة فوصف جد الصنوبري بأنَّه كان قصيراً سميناً؛ فلقِّب بالصنوبري تشبيهاً له بكوز الصنوبر[2].

يقول الصنوبري مفتخراً بلقبه، ومُنتسباً إلى الصنوبر وهو شجر كريم:

وإذْ عُزِيْنا إلى الصنوبر لمْ نُعْزَ إلى خاملٍ من الخشبِ

لا، بلْ إلى باسقِ الفروع علا مناسباً في أرومة الحسبِ

فالحمدُ لله ، إن ذا لَقَبٌ يزيدُ في حسنهِ على النسبِ [3]

ويقول السمعاني في كتابه الأنساب: "الصنوبري بفتح الصاد المهملة، والنون، والواو الساكنة والباء المفتوحة، وفي آخرها الراء، هذه النسبة إلى (الصنوبر) وظني أنها شجرة.."[4]

واختُلِف في مكان ولادته فقيل ولد بأنطاكيا وقيل بحلب؛ لكنه عاش بحلب حياته كلُّها، وكان كثير السفر والتجوال بين الموصل والرقتين ودمشق وحمص وغيرها من البلدان ومدح الولاة والأدباء في تلك الأنحاء. فقد ولد لعائلة عربية، وطلب العلم منذ صغره، وكان دائم التنقُّل بين دكاكين الورَّاقين لطلب العلم والمعرفة، والالتقاء بالشعراء، كان من شعراء سيف الدولة الحمداني[5]، عيَّنه سيف الدولة الحمداني خازن كتبه لسعة علمه، كان الصنوبري غنياً ميسوراً فلم يلجأ إلى الخروج من حلب للتكسب[6]، وقام بمدح

---

1) ابن عساكر، أبو القاسم علي بن حسن الشافعي، تاريخ مدينة دمشق، تحقيق محمد غرامة العمروي، د ط، دار الفكر، بيروت، ج5، 1995م، ص 239

2) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، الدار العربية للكتاب، ليبيا- تونس، 1981م ص 59-60

3) ديوان الصنوبري، ص392- ص393

4) السمعاني، عبد الكريم محمد، الأنساب، ص57

5) انظر: بركلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ط4، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ج2، 1977م، ص97

6) انظر: الطَّبَّاخ ، محمد راغب ، الروضيات ، المطبعة العلميَّة ، حلب ، 1932م، ص33

الأشراف من أهل حلب، ومدح الأمراء والولاة والوزراء الذين تعاقبوا عليها، حتى أنَّ سيف الدولة كان يزوره في بيته.

ثقافته:

كان الصنوبري إماماً بارعاً وشاعراً فصيحاً مفوّهاً ويدلُّنا شعره على ثقافة واسعة في اللغة العربية وغريبها والعروض والنقد والبلاغة، كما لا ننكر معرفته بأُمور الدين ومذهب الشيعة، وقصة سعيد الوراق وذكر الشعراء ومنهم الصنوبري والمعري في كتاب" تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العُشاق" عن اجتماعه مع عدد من الشعراء في دكان سعيد الوراق مما يدل على استقائِه العلم من دكانه ومُجالسته للشعراء لمُناقشة الشعر ونقده ومطارحات أدبية متنوعة[1]. فالصنوبري ثقَّف نفسه وتنقَّل بين المدن طلباً للعلم حتى برع في قول الشعر وتدفقت شاعريته، ولمَّا عُرِف عن اتساع ثقافته عينه سيف الدولة الحمداني خازن مكتبته. لقد قال الشعر صغيراً وتتلمذَ على شعر أبي تمام والبحتري، فسعى إلى نسج شعره كما كان يفعل أبوتمام وتأثَّر بطريقة البحتري في الاهتمام بالجانب الموسيقي في الشعر لما وجد من سمات تحاكي شعوره ونفسيته.

هامَ بوصف الطبيعة وأحبَّها ولم يترك شيئاً فيها إلاَّ وصفه، في موطنه "مدينة حلب" الساحرة التي سحرته طبيعتها وأنهارها ورياضها، حتى أطلق عليه النقاد إمام شعر الطبيعة في العصر العباسي.

ولم يلجأ إلى المدح تكسباً، بل نادم علية القوم بشعره الجميل العذب فكثرت عطاياهم وهداياهم له، بالرغم من أنه عاش غنياً وأكَّد أنَّ هبات علية القوم أبقته غنياً في شعره.

1) انظر: الأنطاكي، داود، تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العُشاق، ط1، ج2، تحقيق وشرح محمد ألتونجي، عالم الكتب، بيروت، 1993م، ص81

عقيدته:

اعتنق المذهب الشيعي، ويرى عبد الرحمن عطبة أنه متشيع زيدي لأنَّه معتدل التشيع، فلا يسبُّ الشيخين أبا بكر وعمر، ولا يُناصب الخلافة العباسيَّة العداء، كما يفعل الغُلاة من الشيعة[1]. وفي قصيدة يفتخر فيها بنفسه ونسبه ويمدح الشيخين والخلفاء العباسيين مما يدل على اعتداله في التشيُّع، يقول الصنوبري:

لو لم يكنْ لي في ذؤابةِ خندفٍ ... نَسَبٌ سوى الآدابِ كنتُ عريقا

قومٌ إذا دلفوا لحربٍ مَزَّقُوا ... هامَ العدى بسيوفِهم تمزيقا

عدّوا النبيَّ الهاشميَّ وَرهْطَه ... ووزيرَه الصدِّيقَ والفاروقا

ولهم خلائفُ من بني العباس قد ... أعْيُوا جميعَ العالمين لحوقا

همْ أصفياءُ الله من بين الورى ... أَلِفوا السَّدادَ وحالفوا التوفيقا [2]

ويؤكد ذلك صالح التويجري إذْ يقول:" الصنوبري شيعي المذهب ينحى منحى الشيعة ولكنه لم يكن مغاليا في تشيعه"[3].

وفاته:

في آخر حياته ابتلاه الله بموت ابنته الحبيبة إلى قلبه" ليلى"، فجزِعَ لموتها ورثاها رِثاءً مُرًّا، كشف عن نفس رقيقة شفَّافة كسرتها هذه المُصيبة، فتوقف عن المنادمة واللهو في رياض حلب ومجالس المنادمة والمجون، ثُمَّ زَهِدَ في الحياة وقال شعراً في الزهد والعودة إلى الله والتوبة على أفعاله ومجونه وقت

---

1) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة،، ص 302

2) ديوان الصنوبري ، ص340-341

3) التويجري، صالح، الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، ط1، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، 1981م، ص84

الشباب، وبقي كذلكَ حتى مات.

اتفق غالبية النقاد أنَّ الصنوبري توفي في شهر رجب من عام 334هـ أي 945م، وبتصفح ديوانه وجدنا أنه أخبرنا بأنَّه بلغ الستين، يقول:

وسبيلي، وقد نهضت بستين   نهوضَ المشمِّر النَّهَّاضِ[1]

ونتبيَّن من خلال ما ترك من شعر أنْ زمن ولادته فنقول بأنه ولد قبل عام 274هـ .

ديوانه:

جمع ديوانه على حروف الهجاء في قرابة ستة آلاف بيت، لكنه ضاع ووجد المحقق إحسان عباس جزءً من ديوانه من حرف الراء إلى القاف وحققه عام 1970م[2]، ثمَّ قام كل من لطفي صقال ودريَّة الخطيب بتجميع ما تفرَّق من شعره في كتب التراث في تتمة الديوان عام 1971م ، ثمَّ قامَ إحسان عباس بإضافة ما وجده في كتب التراث من شعره، ووضعه في نسخة أُخرى للديوان عام 1998م. "وله شرح بائيّة ذي الرِّمَّة"[3].

شعره:

يقول محمد راغب الطباخ " ويتجلَّى لنا شعر الصنوبري أنَّه كانَ كثير التجوال في هذه البلاد، يوماً تراه بحُزوَى ويوماً بالعراق، يألف الرياض النَّضرة، والحدائق الملتفة، يميل إلى الغناء والمداعبة، ومعاشرة أهل الأدب، فأكسبه ذلك ظرفاً في شمايله، وخفَّة في روحه، وصفاء في ذهنه، ورقَّة في طبعه، ودقة في خياله، وشحذ ذلك قريحته، فاستخرج دقائق المعاني، والتشبيهات البديعة، وتسهل له حزونها، فأتانا

---

1) ديوان الصنوبري، ص219

2) انظر: الصنوبري، تتمة ديوان الصنوبري، تحقيق لطفي الصقال ودرِّيَّة الخطيب، ط1، دار الكتاب العربي بحلب، سوريا، 1971م،ص18

3) بركلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ص98

بالسَّهل الممتنع في وصفه للرياض والحياض.."[1].

وكان الصنوبري يتبع مدرسة البديع وتأثَّر بشعر أبي تمام، فسمّاه ابن رشيق حبيب الأصغر؛ لأنه حاكى طريقة أبي تمام في نسج الشعر وإجادته ومذهبه البديعي. و تأثَّر بطريقة البحتري في اهتمامه بالموسيقى الشعريَّة وصرف جُهده في الإفادة من جرس الألفاظ في اختيارها والمواءمة بينها مواءمة تكاد توحي بمضمون شعره وإيحاءه وإيقاع شعره.

والتزمَ الصنوبري طريقة البحتري في موسيقاه واختيار ألفاظه ومزجها بمشاعره حتى دعاه مصطفى الشكعة تلميذاً له [2].

والصنوبري اختار طريقاً لنشر شعره والحصول على العطايا من خلال مجالسة أشراف مدينة حلب ومنادمتهم، فشاع شعره واشتهر وكثر ماله من العطايا والهدايا من منادميه.

ويظهر في شعره الرقة والرشاقة في الأسلوب والسهولة في اللغة ومال إلى الجزالة في بعض شعره لإثبات شاعريته وتفوقه بسعيه إلى الاختيار الشعري مراعاة لمقتضى الحال. فأكثر من الشعر الطريف والساخر لإضحاك منادميه، وأكثر من الصور الإيحائيَّة للتعبير عمَّا في نفسه، واهتمَّ كثيراً بموسيقاه وإيقاعه الشعري إحتذاءً بالبحتري. ولأنَّ الشعر في العصر العباسي صناعة فقد أبدع بزخرفة شعره وتزيينه، فشعره يتبع مذهب البديع وتأثَّر الشاعر بسابقيه من رواد هذه المدرسة.

---

1) الطَّبَّاخ، محمد راغب، الروضيات، اص29، حُزْوى: موضع بنجد، في ديار بني تميم

2) انظر: الشكعة ، مصطفى ، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، ط2 ، عالم الكتب ، بيروت ، 1980م، ص512

الفصل الأول: التجديد الموضوعي في شعر الصنوبري

ويشمل:

أولاً: الأغراض التقليديَّة و التجديد فيها :

1) المدح

2) الهجاء

3) الرثاء

4) الغزل

5) الفخر

6) الوصف

ثانياً: الموضوعات الجديدة والمستحدثة:

1) الشعر الذاتي أو الوجداني
2) الشعر الإنساني
3) الشعر الشعبي
4) شعر الفكاهة والهزل
5) الشعر الاجتماعي
6) شعر التماجن و التشاطر
7) شعر القيم الفاضلة والأخلاق
8) شعر الحكمة
9) شعر الزهد
10) شعر المُعمَّى والألغاز

الفصل الأول: التجديد الموضوعي في شعر الصنوبري:

الشعر من حيث هو فن فقد تطوَّر في العصر العبَّاسي في اتجاهين مختلفين: الأول في الموضوعات وتنويعها بحيث تتناول كل ما اتسع له الأفق الشعري الذي يوشك ألاَّ تكون له حدود. والاتجاه الآخر في بنيته؛ من حيث الأوزان والقوافي، والمُحسنات اللفظيَّة، والصِّيغ الشعريَّة الخاصَّة [1].

فالمقصود بدراسة المضمون هو دراسة الأغراض الشعرية، وكل ما تحمله من مضامين ومعاني تدور حولها في كل غرض من الأغراض.

أمَّا دراسة الشكل الفنِّي فهو دراسة بنية القصيدة من لغة شعرية وصورة شعريَّة وموسيقى شعريَّة.

والصنوبري من الشعراء العباسين الذين قضوا حياتهم يبحثون عن كل طريف ومخترع في الشكل والمضمون. مُحتذياً طريقة معلمه البحتري فهو من المجددين في عصره، وتقسم الموضوعات الشعريَّة في شعر الصنوبري إلى قسمين:

القسم الأول: الأغراض التقليديَّة والتجديد فيها:

الشعر التقليدي: "هو الشعر الذي حافظ على سماته الأصليَّة عبر العصور ملتزماً المنهج الذي اتبعه القدماء في أساليب تعبيرهم آخذاً بأفكارهم وأخيلتهم وأسلوب صياغتهم" [2].

ومعظم أغراض الشعر في العصر العبَّاسي تمتد بأصولها إلى العصور السابقة، بيد أنَّ يد التطوُّر امتدت إليها فوسمتها بطابع التجديد، في شكلها ومضمونها.

أمّا الأغراض التقليديَّة في الشعر فهي: المدح والهجاء والرثاء والغزل والفخر والوصف، وأصابها التطور والتجديد على تفاوت حسب طبيعتها، والمؤثرات التي أثَّرت فيها في العصر العبَّاسي.

---

1) انظر: حسين، طه وآخرون، التوجيه الأدبي، دار المعارف، مصر، دت، ص131

2) عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص159

الأغراض الشعريَّة التقليدية في شعر الصنوبري والتجديد فيها:

أولاً: المدح

يُعدُّ غرض المدح من الأغراض التقليديَّة، وكان الشاعر يمدح إمَّا للتكسب أو التعصب أو لمحبَّته للممدوح أوللوفاء والإعجاب به. و يركِّز الشاعر في مدحه على الصفات والمزايا التي يتَّصف فيها الممدوح ويبالغ في وصفه، وكل هدفه المصلحة الماديَّة والشهرة. ومع أنَّ التجديد قد انتصر على التقليد إلاَّ أنَّ الشعراء الحُذَّاق كالصنوبري، كان عندهم هوس في التجديد. وفي شعر الصنوبري الكثير من السمات الأسلوبيَّة التي تثبت تجديده.

ففي قصائد كثيرة بدأها بذكر الربيع والرياض، والصنوبري كما نعلم إمام شعر الطبيعة عند العرب، فلا غرابة أنْ تكون الطبيعة في قصائد المدح ملمحاً تجديديَّاً في مقدمة قصيدة المدح عنده.

يقول الصنوبري في مدحه لأبي تمام الهاشمي [1] ونظيف مولاه: (الخفيف)

وجِّهِ الصَّرفَ في وجُوه الصُّروفِ آلفاً مِن صباكَ خيرَ أليفِ

إنَّها دَولَةَ الرَّياحِينِ والرَّا حِ ومُستَقْبَلُ الزَّمانِ الظريفِ

ما قَضَى في الرَّبِيعِ حَقَّ الفُتوَّا تِ مُضيعٌ لِحقِّها في الخَرِيفِ [2]

وينتقل لذكر مجلس الخمر والغناء والمُنادمة: (الخفيف)

ما لأَقْدَاحِنا كرَجْلٍ حيارى وأَبَارِيقِنا كركْبٍ وقُـوفِ

أَوفِ كاسَاتِنا أَلَسْتَ تَرى العُو دَ يلومُ السقاةَ في التَّطْفِيفِ [3]

---

1) أبو تمام الهاشمي: من أعيان حلب ينتسب إلى بني هاشم، كان يجمعه مع الصنوبري علاقة محبة وودة، فأكثر الشاعر من مدحه وعائلته.

2) ديوان الصنوبري، ص310

3) ديوان الصنوبري، ص311

قبل أنْ يشرع بالمدح: (الخفيف)

آهِلاتٌ مِن سَادةٍ من بني الـ عَبَّاسِ غُرِّ الوجوهِ شُمِّ الأُنُوفِ

مِنْ بُحورٍ ما أُترِعَتْ لِنُضُوبٍ وَبُدورٍ ما أُطْلِعَتْ لِكُسُوفِ[1]

ثُمَّ يُنهي مدحه له بالدعاء، يقول: (الخفيف)

فَرَعاهُ الإلهُ فيْكَ وراعا كَ طَويلاً فيهِ بِعَينٍ رَؤُوفِ[2]

وفي قصيدة مدح تتسم بالتجديد في موضوعها وشكلها ورشاقة أُسلوبها، يقول في مدح أحد أصدقائه علي بن حمزة الهاشمي[3]: (مجزوء الخفيف)

يا لَها مِنْ مَعارِفِ يا لَهَا مِنْ مَآلِفِ

لوْ قَضَيْنا حُقوقَها بالدُّموعِ الذَوارِفِ

لَمَحتْ آيُهَا المَدا مِعُ مَحْوَ الصَّحائفِ

لا تَسُمْنِي الوقُوفَ في بَعْضِ تِلكَ المَواقِفِ

واجنِ صَفوَ المُدَامِ مِنْ رِيْقِ صَافي السَّوالِفِ

مِنْ خَفِيفِ الخُطَى على ثِقَلٍ في الرَّوادفِ[4]

فقد بدأ المدح بمقدمة نسيبيَّة وتخلَّص منتقلاً منها إلى وصف الطبيعة، ذاكراً المكان الذي عايش فيها متعة العشق في جنان موطنه حلب: (مجزوء الخفيف)

---

1) ديوان الصنوبري، ص311

2) ديوان الصنوبري، ص312

3) علي بن حمزة الهاشمي: هو أبو الحسين علي بن محمد بن حمزة، ينتسب لبني هاشم، من أعيان حلب، كانت له أملاك بموضع يسمى فارث جمعته صداقة مع الصنوبري ومدحه في عدة قصائد، كما مدحه كشاجم

4) ديوان الصنوبري، ص312

في جِنَانٍ مُزخرفا	**تٍ بِحَلي الزَّخَارِفِ**
ورِياضٍ مُوَشَّحا	**تٍ بِخُضْرِ المَطارِفِ**
نُقِّطتْ بالبنفسجِ الـ	**أرضُ نَقْطَ المَصاحِفِ**
وَلَنا نَرْجِسٌ تَعا	**ظَمَ عنْ حَدِّ واصِفِ**
كَعُيونٍ نَواظِرٍ	**وَعُيونٍ طَوارِفِ**
لوْ تَراهُ يَميدُ مَيْ	**دَ الغَواني الظرائِفِ**[1]

وبعد وصفه للزهور والأشجار والسواقي والحيوان في رياض حلب، ينتقل إلى مدح الممدوح، فيقول:

(مجزوء الخفيف)

عارِفاً مِنْ أبي الحُسيـ	**ـنِ مَكانَ العَوارِفِ**
مِنْ فتىً عودُهُ مُنا	**سِبُ عُودِ الخَلائِفِ**
مَلِكُ الجُودِ مَالُهُ	**من تليدٍ وطارِفِ**[2]

ويظهر التجديد في هذه القصيدة برغم أنَّه بدأها بالنسيب تقليداً للقدماء، فقد تخلَّص من المقدمة إلى وصف الطبيعة للوصول إلى المدح ووصف الطبيعة والإنكفاء على تصويرها من التجديد الموضوعي في شعر الشاعر، ويظهر التجديد في شكلها بصياغتها على مجزوء الخفيف واستخدام الألفاظ السهلة العذبة المُنتقاة ببراعة في تخيُّر الألفاظ والأسلوب الرشيق والموسيقى الناعمة الموقَّعة والزخرفة البديعية.

وفي قصيدة مدح بدأها بوصف الثلج، حيث شبه الثلج فيها بالفضة وكزهر الرياض الأبيض، يقول الصنوبري:

(المنسرح)

لا يَأْخُذِ الْعَذْلُ مِنْكَ والمَلَقُ	**وَوَجْهُ دُنْياكَ أَبْيَضٌ يَقَقُ**

---

1) ديوان الصنوبري، ص312-313 ، **طَوارِفِ**: المنكسرة تفتراً

2) ديوان الصنوبري، ص313-314

ثلجٌ كمَا نَوَّرَ الرِّياضُ لَهُ عَسَاكِرٌ تَلتَقِي وَتَفْتَرِقُ

وَأَوْرَقَ الجَوُّ فهوَ في حُلَلٍ مِن وَرقٍ غيرَ أنَّها وَرِقُ [1]

ويبدأ قصيدة في مدح أبي تمَّام الهاشمي بداية تجديديَّة، إذْ يبدؤها بذكر شجر الخوخ وزهره، و يسعى إلى زخرفتها بالبديع من جهة، ويستعين بالعنصر اللوني من جهة أخرى حتى يخال القارىء نفسه في روضة يشبه جمالها وتنوع ألوان الزهر والثمر فيها ريش الطواويس، فيقول: (الطويل)

أرَى شَجَرَ الخَوخِ استجدَّتْ ملابِسَا تَوَقَّدْنَ حتى خِلْتُهُنَّ مَقابِسَا

تَلبَّسْنَ ثَوباً عُصْفُرِيّاً تَخَالُها إذا لَحَظَتْها العَيْنُ فيهِ عَرائِسَا

لدى رَوضةٍ ما إنْ تراءتْ لِنَاظِرٍ نَمَارِقُهَا إلَّا أَرَتْهُ الطَّواوِسَا [2]

والتجديد في شكل قصيدة المدح ظهر في أغلب قصائد الصنوبري بدون مقدِّمة، إذْ كان يبدأ بالمدح مُباشرة بدون مُقدمات أو رحلة جاعلاً من القصيدة بنية واحدة، وهذا هو الجانب التجديدي الذي أصاب المدح في العصر العباسي.

يقول في قصيدة يمدح فيها الأمير سيف الدولة الحمداني[3] أمير حلب بدأها بالمدح مباشرة دون مُقدمة:

بأَيمَنِ طَائرٍ وأَصَحِّ فَالٍ وأَسْعَدِ كَوكَبٍ يَغْزُو الأَمِيرُ (الوافر)

يؤيَّدُ جَيْشُهُ بِجُيوشِ نَصرٍ تَسِيرُ على النَّجاحِ إذا تَسِيرُ[4]

1) ديوان الصنوبري ، ص354 ، يَقَقُ: ناصع ، الورق: الفضة

2) ديوان الصنوبري ، ص139

3) هو أمير حلب من عائلة عربية الأصل تلتقي بنسبها إلى الهاشميين، دخل حلب عام 333هـ، وأقام فيها حركة فكرية وثقافية كبيرة. وكان قبل دخوله حلب يقاتل الروم وبعد حكمه حلب أذاق الروم هزائم كثيرة. أُعجب الصنوبري بشجاعته ونسبه العربي فمدحه، فقرَّبه سيف الدولة وعينه خازن مكتبته، وكان الشاعر والأمير يتزاوران ويتنادمان، ومدحه الصنوبري بقصيدتين في ديوانه.

4) ديوان الصنوبري، ص70

وفي قصيدة أُخرى يهجم على المدح مُباشرة، يقول في مدح يانس المؤنسي[1]: (الطويل)

إذا أمراءٌ نُوفِسوا أو تَنَافَسُوا … فإنَّ أَمِيرَ الْفَتْحِ والنَّصْرِ يَانِسُ

هو الفَارسُ المُرْوِي من الدَّمِ سَيفَهُ … إذا لمْ يُطِقْ ريَّ السُّيوفِ الفَوارِسُ [2]

وفي قصيدة مدح من تجديده يبدؤها بالحكمة، يقول: (السريع)

قد يُدْرِكُ العَاقِلُ في عُسْرِهِ … ما يُعْجِزُ الجَاهلَ في يُسْرِهِ

وكُلُّ إنسَانٍ على حِذْرِهِ … يُصيبُ أو يُخطئُ في أمْرِهِ

ما ضاقَ بابُ النَّصْرِ عن خَائِفٍ … دَعا أَبَا نَصْرٍ إلى نَصْرِهِ [3]

ظلَّ الشعراء العباسيون يستلهمون المثاليَّة الخلقيَّة للمجتمع في تقريظهم للممدوح وثنائهم عليه، غير أنَّهم لاءموا فيها بينَ هذه المِثاليَّة وحياتهم العقليَّة الخصبة وأذواقهم المترفة، فإذا هي تتجدِّد من جميع أطرافها تجدُّداً لا يقوم على التفاصيل بين الموضوعات الجديدة وصورتها القديمة، بل يقوم على التواصل الوثيق. " فقد دفعتهم دقَّتهم العقليَّة إلى أنْ يُلائموا بينَ مدائحهم وممدوحيهم، فما يُمدح به الخليفة يُغاير ما يُمدح به القاضي أو قادة الجيوش" [4].

فقد مدح الصنوبري الممدوح بحسب الوظيفة والتخصص الذي يشغله وبالغ في مدحه طلباً لنواله، ووصفه بأوصاف تجعله خُلِقَ لهذه الوظيفة؛ لما فيه من صفات الكمال والكفاءة والمثاليَّة التي لا يتصف

---

1) هو يانس المؤنسي أحد أمراء حلب، أرسله ناصر الدولة إلى حلب واستولى عليها عام 330هـ، حتى السنة التالية، ثُمَّ انحاز إلى الاخشيد محمد بن طغج ودعا له على المنابرفي البلاد التي كان يتولاها؛ فغضب عليه ناصر الدولة وأرسل إلى حلب والياً غيره هو الحسين بن سعيد بن حمدان أخو أبي فراس، فلمَّا دخل حلب هرب منها يانس عام 332هـ.

2) ديوان الصنوبري، ص172

3) ديوان الصنوبري، ص 61

4) جابر، عادل وشفيق الرِّقب، تاريخ الأدب العربي القديم، دار الصفاء، عمان، 1990م، ص70

بها غيره. يقول في مدحه للأمير سيف الدولة الحمداني، وكانت حلب إمارة له ولأولاده من بعده:

وَقَصَ العِدَى شَرْقاً وغَرْباً بالقنا **أَسَدٌ لآسَادِ العِدى وَقَّاصُ** (الكامل)

فثمارُ ذا جودٌ ومجدٌ خالدٌ **وثمارُ ذا القُلاَّمُ والقُرَّاصُ**[1]

فهو يُشيد بشجاعته وكرمه وعلمه وأيضاً لأُرومته العربيّة وانتسابه للمذهب الشيعي، والصنوبري أحبَّ سيف الدولة لكل هذه الصفات التي أحبَّهُ المتنبي لأجلها من بعده.

أمَّا ممدوحو الصنوبري غير الأمراء والقادة [2]. فجلُّهم من الأدباء والشعراء والكتاب والأشراف من أغنياء حلب وأقرباء وأصدقاء، مما يدل على مُستوى البيئة الاجتماعيَّة التي كانَ الشاعر يحياها، فقد كان من أصدقائه الذين مدحهم أو طارحهم الشعر كشاجم ومحمد بن الحسن الصفري والمعوَّج من الشعراء، والأخفش الصغير من النحويين وأبوالحسين بن مُقاتل وأبو أيوب بن الجعد وعلي بن سهل بن روح ومحمد بن يحيى النفري من الكتَّاب، وابن يزيد الحلبي الفقيه وأبو سليمان التنوخي القاضي...

ففي قصيدة يمدح فيها محمد بن يحيى النفري[3] وزير الأمير ذكا أمير حلب وكاتبه، فيمدحه بوصفه وزيراً مُصرِّفاً لِلأُمور وكاتباً: (الكامل)

قلمٌ إذا ما سَارَ يقدمُ موكبَ الـ **آراءِ كان له الفضاءُ مُطرَّقا**

تَلقاهُ أخرسَ ناطِقاً وكَفَى بِهِ **أُعجوبةً منْ أَخْرَسٍ أنْ يَنْطِقا**

طِبٌّ بِتَنْمِيقِ الكلامِ كأنَّما **يُعطيكَ وَشْياً في الطُّرُوسِ مُنَمَّقا**[4]

---

1) ديوان الصنوبري، ص206-207 ، **وَقَّاصُ**: كسر ودقَّ ، **القُلاَّمُ والقُرَّاصُ**: نوعان من النبات

2) قامَ عبد الرحمن عطبة في كتابه الصنوبري شاعر الطبيعة بتفصيل الحديث عن ممدوحي الصنوبري من ص161-169

3) محمد بن يحيى النفري وزير الأمير ذكا أمير حلب وكاتبه، مدحه الصنوبري.

4) ديوان الصنوبري، ص348

إذْ يمدح حُسن تصرفه في الحروب ودفاعه عن حلب من جهة وبلاغته في الكتابة وتنميق الكلام مستخدماً في بديع كلامه وزخرفته للألوان التي تُحيي الجمادات، ويوشِّي كلامه بالرسوم كما يوشِّي درعه بدماء القتلى. ويمدحه بما يتصف به من العلم والشعر والمعرفة.

ويمدح صديقه أبا بكرٍ الزعفراني الشاعر[1] بما يُتقنه من بيان وبلاغة. فيقول: (الخفيف)

هذا البيانُ ما شابَهُ لُغُزُ لم تَعْدُهُ فُرْصَة الإحسانِ والنُّهزُ

بلاغةٌ نَظَمَتْ فيها فرائدَها يدُ المَعانِي كما قدْ تُنْظَمُ الخَرَزُ[2]

ومدحَ صديقه عمرو بن عثمان الطبيب[3]، فقال: (البسيط)

ما بَحرُ بُقراطَ إلاَّ غرفةٌ بيدِ مِنْ بَحرِكَ الصَّخبِ التَّيَّارِ يَغْتَرِفُ

لا تَصْرِفَنَّ إلى الدَّاءِ الدَّواءَ بلى أَشِرْ إليهِ فإنَّ الدَّاءَ يَنْصرفُ[4]

فهو يمدح الطبيب بعلمه بالطِّبِّ، ويبالغ الصنوبري في مدحه بأنَّه يفوق أبقراط اليوناني أبا الطب، ويلجأ الشاعر إلى إجادة الممدوح لمهنة الطب، حيثُ يكفيه الإشارة إلى الداء لينصرف من جسم المريض.

ففي هذه النماذج من قصائد المدح تحدَّدَتْ لنا ملامح هذا الفن، فالشاعر لم يخرج من الشام للمدح وبقي في حلب يمدح رجالاتها. ويرى عبد الرحمن عطبة بأنَّ الصنوبري في كل قصائد المدح التي قالها لم يتكسب، لأنَّ له من عفته وأخلاقه ويُسر حياته ما جعله يأنف ذلك. وإنَّما هي علاقات صداقة ومحبَّة تشدُّهُ إلى الممدوحين ...[5]. وأوافق على ما ذهبَ إليه عبد الرحمن عطبة، لأنَّ الطريق التي اختارها

---

1) هو أبو بكرٍ الزعفراني الشاعر وهو أحد الشعراء الذين كان بينهم وبين الصنوبري مساجلات شعرية، وقام الصنوبري بمدحه.

2) ديوان الصنوبري، ص125

3) هو عمرو بن عثمان الطبيب وهو أحد أصدقاء الصنوبري من أهل حلب، وكان كثيراً ما ينادمه الصنوبري، وللصنوبري قصائد عدَّة في مدحه.

4) ديوان الصنوبري، ص324

5) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص 176

الصنوبري إلى الشهرة، يقوم على مُجالسة الأشراف ومدحهم عبر تسليتهم ومنادمتهم بها من بدائع وطرائف حلبيَّة يدهشهم ويمتعهم بها، وبالمقابل يجد التقدير والمتعة والعطايا والشهرة لذا فهو ليس بحاجة إلى التكسب. لقد حافظ الصنوبري على تثقيف نفسه تثقيفاً جيداً وعرف خلال تعلُّمه وأسفاره كيف يحفظ شعره من نقد النقاد ومن عيوبه، فاختار أنْ يكون شعره ذا أناقة بالطرح ولعب بالمعاني واختيار اللغة المُناسبة عن طريق الاختيار النفعي؛ لمطابقة اللفظ للمعنى. وسعى إلى كسب العطايا والهدايا من مستمعيه – أشرافاً وأُمراء – بما يختار لهم من روائع شعره. لقد كان غنياً لكنَّ شعره زاد في غِناه ... مدح الأمير أبا العباس أحمد بن سعيد الكلابي[3]، فقال: (البسيط)

يُقدِّمُ الرفدَ قبلَ الوعدِ مُبتدئاً يَخالُ تأخيرَهُ من بعدهِ فُحْشا[4]

فهو يمدح الأمير بصفة تسبيق العطاء للشاعر قبل المدح، ولو كان الشاعر يتكسب لما قام الممدوح بإعطاء الجائزة له إلاَّ بعد أنْ يُحسن الشاعر مدحه، وإنَّما هي علاقة صداقة جمعت الشاعر بالأشراف وعلية القوم، وكانت عطاياهم له تأخذ شكل الهدايا ولا تستدعي أن يسبقها الشاعر بمدحه.

ويرى سعود محمود عبد الجابر أنَّ فن المديح في بلاط سيف الدولة كان يشتمل على أغراض وفنون أُخرى كالوصف والشكوى والتظلُّم والعتاب والفخر والاعتذار والهجاء والحكمة [5]. وأُوافقه على ذلك، ففي قصيدة يمدح فيها أبا الحُسين الهاشمي ويبدؤها بوصف مجلس الممدوح بمدينة فارث، فيقول:

---

1) ديوان الصنوبري، ص154

2) ديوان الصنوبري، ص285

3) أبو العباس أحمد بن سعيد الكلابي تولَّى حلب من سنة 324هـ– 327هـ. وكان نائباً عن أبي بكر الإخشيد محمد بن طفح، والإخشيد استولى على الشام إلى سنة 328هـ. فهو من ولاة حلب الذي قام الصنوبري بمدحهم.

4) ديوان الصنوبري ، ص185

5) انظر: سعود محمود عبد الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، ط1 ، مؤسسة الرسالة ، بيروت، 1981م ص175

(الكامل)

يومٌ بفارثِ حُسنِه لا يُدفَعُ   يومٌ أغرُّ من الزمانِ مُلَمَّعُ

يومٌ بديباجِ الغيومِ وَوشيِهِ   يا صاحبيَّ مجلَّلٌ وَمُبَرقَعُ

جالستُ فيه أبا الحسين بمجلسٍ   خِلَعُ الربيعِ على رُباهُ تُخلَعُ [1]

يرى الشاعر أنَّ هذا اليوم الربيعي بفارث من أروع الأيام؛ لأنَّه نادمَ فيه الهاشمي، ويكرر كلمة (اليوم) لما فيها من معاني التأكيد والأهمية من جهة، ودور التكرار في الإيقاع الداخلي في القصيدة من جهة أُخرى، وينتقل إلى وصف المُغنين، الذين تشبَّهوا بالجواري في شكلهم ولبسهم واستخدامهم لآلاتهم الموسيقيَّة، ووصَفَ الخمرَ وما تُحدثُهُ وقت شربها من خداع، وسلب العقول من أصحابها، يقول:

(مجزوء الكامل)

بمخنَّثِينَ مُصنَّعين كأنهمْ   لُعَبٌ بأيدي اللاعباتِ تُصَنَّعُ

بمؤنثين مزوَّرين وإِنَّني   بهوى المزوَّرِ في الإناثِ لمولعُ

وَمُطَرَّرين مُعَقربي أصداغهم   فوقَ الخدودِ عقارباً لا تَلْسَعُ

نَاياتُهُم تِبْعاً لِقَولِ طُبولِهِمْ   وطُبولُهُم في قولِها تَتنطَّعُ [2]

ثُمَّ ينتقل بعدَ ذلكَ لوصف البستان (الطبيعة الصامتة) وما فيه من رياض وريحان، فيقول:

(مجزوء الكامل)

في فَيءِ بستان يؤزَّرُ روضُهُ   بِمُفوَّفاتِ بُرُودِهِ وَيُقَنَّعُ [3]

ثُمَّ بعد ذلكَ ينتقل إلى وصف الطير (الطبيعة الحيَّة) في البستان، فيقول:

(مجزوء الكامل)

---

1) ديوان الصنوبري، ص275

2) ديوان الصنوبري، ص275-276

3) ديوان الصنوبري، ص276

لِلطَّيرِ فيهِ صُنوفُ أَصْواتِ فذا يَدعو وذا يَحدو وهذا يَسْجَعُ[1]

ثُمَّ ينتقل بعد ذلك إلى وصف بركة الماء قُبالة المجلس ويصف جواشنها وأصواتها، فيقول:

(مجزوء الكامل)

فلَكٌ من الدُّولاب فيه كواكبٌ من مائِهِ تنقضُ ساعة تطْلُعُ

متلوّن الأصوات يخفضُ صوتَه بغنائِه طوراً وطوراً يَرفعُ

أبداً حنينُ النِّيبِ فيه مرَدَّدٌ أبداً زئيرُ الأسْدِ فيه مرجَّعُ

والبركةُ الحسناءُ فيما بيننا ملأى تُجَوشَنُ تارةً وَتُدَرَّعُ [2]

ثُمَّ يخلص بعد وصفه للمجلس وروعة التصوير وجماله إلى المدح، فيقول: (مجزوء الكامل)

أترى أباك محمداً تابَعتَ أمْ أَتُرَاكَ جَدَّكَ حَمزةً تَتَتَبَّعُ

ما إن أُبالِي يا فَدَتْكَ عشيرتي من وَاقعاتِ نَوائِبِ تُتُوقَّعُ[3]

ويُركز على تشيُّعه ومدح شيعة علي الذي ينتسب الصنوبري لها، فيقول: (مجزوء الكامل)

أَسَمِيَّ خيرِ الأوصياءِ وَمَنْ غداً في حوضِ خيرِ الأنبياءِ سَيَشْرَعُ

مُذْ زادَ في الشيعيِّ نورُ قصائدي أيقنتُ أنَّ قصائدي تتشيّعُ[4]

ويفخر بما حوته قصيدته من بدائع المعاني والنوادر التي تشبه الروض وما فيها كالورد والشيح والطيب:

(مجزوء الكامل)

---

1) ديوان الصنوبري ، ص276

2) ديوان الصنوبري ، ص277 ، تجوشن: تصبح صفحتها كالدرع المصنوع من الحديد

3) ديوان الصنوبري ، ص277

4) ديوان الصنوبري ، ص278

الْوَردُ مِنْ أَطْرَافِها مُتَضوِّعٌ والشِّيحُ مِنْ أَعْطافِها يَتَضَوَّعُ [1]

ويظهر التطور في قصيدته هذه في الشكل الجديد لقصيدته حيث أكثر من المواضيع من وصف مجلس المنادمة مع الممدوح من سماء وغناء وجلساء وغلمان يقومون بخدمة الندماء والبستان وما فيه من زهور والطير المغرد ونواعير الماء حتى يصل إلى مدح الممدوح فيمدح نسبه الممتد إلى سيدنا محمد (ص) ثمَّ يمدح أفعاله وصفاته ثُمَّ يختم قصيدته بمدحها والافتخار بها، ويظهر في قصيدته الوحدة العضويَّة والموضوعيَّة، وقد اهتمَّ الصنوبري بالجانب الفنِّي بها فنظمها على مجزوء الكامل مع بساطة ألفاظها وإبداع في صورها ورشاقة أسلوبها، كما واهتمَّ بالجانب الموسيقي فيها من تكرار ومحسنات بديعيَّة تنقل المتلقي لجو المنادمة وتعبِّر عن مشاعر الشاعر لتجلب له اللذة الفنِّيَّة المرجوَّة.

وخرج المدح في شعر الصنوبري عن مدح الممدوحين إلى مدح المُدن وهو من الفنون التجديديَّة في العصر العباسي وأسماه الدارسون الشعر الوطني.

الشعر الوطني:

"ويُراد به الشعر الذي قيل في الوطن الذي نشأ فيه الإنسان مدحاً كان أو ذمَّاً إشادة بما فيه، أو تحسراً على ما كانَ ينعم به "[2]. وقد ظهر في شعر بعض الشعراء قبل العصر العبَّاسي، ثُمَّ أكثر الشعراء في العصر العباسي من مدح وطنهم، وذكر ما فيه من صفات جعلهم يُغرمون بحبِّه ويُفضِّلونه على غيره من الأوطان، حتى جعله بعضهم جنة الله على الأرض. ويمكننا جعله من الفنون المتجددة للمدح، علماً أنَّه ظهر قبل العصر العباسي عند بعض الشعراء، لكنَّ الشعراء العباسيين ألحوا عليه في أشعارهم.

والصنوبري كغيره من الشعراء العبَّاسيين أحبَّ وطنه حلب تلك المدينة التي عاش بها حياته كلها،

---

1) ديوان الصنوبري، ص278

2) الموافي، محمد عبدالعزيز، حركة التجديد في الشعر العباسي، ص133

وأحبَّ بيئتها وجمال طبيعتها. وأحبَّ سكانها، وعدَّها جنَّة على الأرض، ومن قوله في حلب:

(الهزج)

هوىً ضقْتُ به ذرعا وذِكرٌ هاجَ لي ذِكرا

وضُرٌّ كلَّما قلْتُ تقَضَّى زَادَنِي ضُرَّا

سَقَى القَطرُ رُبَى ما زلْـ ـتُ أَستَسقي لَها القَطرا

تَصَبَّرْتُ ولكنْ لمْ أَجِدْ عنْ حَلَبٍ صَبْرا[1]

فذكرياته لا تُنسى .. حيث الطبيعة الساحرة الخلاَّبة بروضها وطيورها ومائها وجلاَّسه بها، فوطنه من خير المواطن، ويؤكد بأنَّ وصف الرياض في حلب كفاه عن وصف الأطلال، يقول: (البسيط)

ألاَّ طَرِبْتَ إلى زَيتونِ بطياسَ فصالحيّةَ ذاتِ السَّروِ والآسِ

منْ يَنسَ عَهدهَما يَوماً فلستُ لَهُ وإنْ تَطاوَلَتِ الأَيَّامُ بالنَّاسِي

يا مَوطِناً كانَ منْ خيرِ المَوَاطِنِ لمَّا أنْ جَلَسْتُ بِهِ مَا بَينَ جُلاَّسي

وصْفُ الرياضِ كَفاني أَنْ أُقيمَ على وصْفِ الطلولِ فهلْ في ذاكَ منْ باسِ [2]

ولمَّا كان شعره يتسم بالصدق الفنِّي فإنَّ مذهبه الشعري التجديدي يظهر في كثير من شعره الذي يدعو فيه إلى التجديد، فقد استبدل التقليد (الأطلال) بالتجديد (وصف الرياض) .

وفي قصيدة أخرى يصف وطنه حلب ويرى أنَّه أجمل وطن والعيش فيه ألذَّ عيش، يقول : (الطويل)

سَقَى حَلَباً ساقي الغَمامِ ولا وَنى يَروحُ على أكْنافِها ويبكّرُ

هيَ المألفُ المألوفُ والمَوطِنُ الذي تَخَيرْتُهُ منْ خيرِ ما أَتَخَيَّرُ

---

1) ديوان الصنوبري، ص58-59

2) ديوان الصنوبري، ص162

صَحِبْتُ لَدَيْها الدَّهْرَ والدَّهْرُ أبْيَضٌ   ونَادمْتُ فِيها العَيشَ والعَيْشُ أَخْضَرُ [1]

وأجمل ما في وطنه الطبيعة لذلك يبدأ بالدعاء لها بالسُّقيا – تقليداً للجاهليين – بمطر لا ينقطع ليلاً أو نهاراً، فهو يألف وطنه ويختاره على أي وطن آخر، ولِمَ لا يختاره وقد صحبه في دهره كلِّه، ولقي به مُتَع الحياة كلها. واستخدمَ الإيحاء اللوني لتصوير متعته وسروره بها عندما أسند للدهر اللون الأبيض الذي يدل على الأمن والسلامة وهو راضٍ عنه، وكذلك أسند اللون الأخضر للعيش الذي يدل على الهناء والعيش الكريم. ويقول في قصيدةُ أخرى داعياً بالسقيا لوطنه حلب: (المتقارب)

سقى حلباً سافكٌ دَمْعُهُ   بطيءُ الرقوءِ إذا ما سَفَكْ [2]

وهو من حُبِّه لحلب لا يتوانى عن وصفها في قصيدة طويلة يصف فيها جمالها، فهي دمية تحفل بالألوان الزاهية، ويصف ربوعها وأنهارها وجبالها وسهولها وبركها واللهو فيها، فهي جنة أرضيَّة، يقول:

دُمْيَةٌ إن حُلِّيَتْ كا   نت حُلَى الحُسْنِ حُلاها   (مجزوء الرمل)

دميةٌ ألقتْ إليها   ربَّة الحُسْنِ دُماها

دميةٌ تسقيكَ عَيْنَا   ها كما تسقي يداها [3]

عاش الصنوبري في حلب عاشقاً لها، ويراها أجمل المدن في العالم، وذكرياته بها من أجمل الذكريات، وروضها زاده عشقاً على عِشقِه. إنَّها جنة الدنيا التي لا يصبر على فراقها ويدعو لها بالسقيا. واتَّسمَ بصدق العاطفة والتجديد في موضوعه ومعانيه التي قام بتصويرها مستعيناً بالإيحاء الشعري. واهتمَّ بالموسيقى فاختار لها مجزوء الرمل وروي الألف واهتمَّ بالإيقاع الداخلي عن طريق التكرار

1) ديوان الصنوبري، ص426

2) ديوان الصنوبري، ص432

3) ديوان الصنوبري، ص456، 458

الصوتي والبديعي، فأسلوبه ينساب برقة، ونغماته تتوالى رقيقة رشيقة لا رتابة فيها. ولغتها ألصق باللغة اليوميَّة والتراكيب المحكيَّة واللغة المولَّدة، وصياغته للمعاني شفَّافة صافية فيها استنباط أطرف الصور وأبدعها واستخدام للمحسنات البديعيَّة بكثرة، وصبَّ أقل مدائحه في البحور الطِوال، أمَّا أكثر مدائحه فسكبها في البحار القصار والمجزوءة، وأكثر من استخدام ما لم يستخدمه سابقوه كوزن الهزج والمجتث من باب التجديد.

ثانياً: الهجاء

يُعدُّ الهجاء من الأغراض الشعرية التقليدية التي مسّها التجديد في العصر العباسي تبعاً لتغير البيئة والعصر والحضارة والذوق، فقديماً كان الشعراء يميلون إلى الجد في هجائهم، فيعمدون إلى انتقاص المهجو للمُثل العُليا التي يُمدح بها من شجاعة وكرم وعفة ومروءة ..

ويرى العسكري أنَّ من عيوب الهجاء أموراً لا تجانس الفضائل النفسية كقبح الوجه وصغر الحجم وغيرها من الصفات الجسدية [1]. وذهب النقاد إلى أنَّ أبلغ الهجاء ما جرى مجرى الهزل والتهافت، وما اعترض بين التصريح والتعريض، وما قربت معانيه وسهُلَ حفظه وأسرع عُلُوقه بالقلب ولصوقه بالنفس، لذلك فهم لم يقبلوا القذف والإفحاش وعدُّوه سباباً خارجاً عن الهجاء[2]. أمَّا ابن رشيق فيقول:" إنَّ أجود ما في الهجاء أنْ يسلب الإنسان الفضائل النفسيَّة وما تركب من بعضها مع البعض، فأمَّا ما كان في الخلقة الجسميَّة من المعايب، فالهجاء به دون ما تقدم"[3].

---

1) انظر:العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل(ت395هـ)، الصناعتين، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 1986م، ص108-110

2) انظر: غضيب، أحمد شاكر ، القصيدة العباسيَّة في النقد العربي الحديث، دار الضياء، عمان، 2001، ص 57

3) القيرواني، أبي علي الحسن بن رشيق (ت456هـ)، العمدة ج1، ص 174

ويرى حسين عطوان أنَّ أهاجي الشعراء من أكثر الفنون الشخصيَّة التي طوَّروها إذْ صاغوها في أبيات قليلة أو مقطوعات قصيرة، واستعاروا معانيها وألفاظها وصورها من واقع الحياة اليوميَّة، ... ومنها الرائي كالاستهزاء والتحقير والتصوير الساخر، مما يكشف عن قدرة صاحبها وسعة خياله[1].

وحظي شعر الصنوبري من الهجاء بنصيب وافر، حيث استخدم التقليدي منه بسلب الفضائل والسباب البذيء وأيضاً استخدم الهجاء التجديدي عن طريق التصوير الساخر (الكاريكاتوري) الذي ينطوي على الاستهزاء والتحقير. أمَّا أقسام الهجاء في شعر الصنوبري فهي:

سياسياً وذكراً لعيوب القادة والأمراء بسلب الفضائل، ثُمَّ أصبح شعراً قريباً من الحياة الاجتماعيَّة، فقد هجا الصنوبري ابن الجنيد زوج ابنته التي توفيت بعد زواجه منها، فقال: (منهوك الكامل)

يا ابن الجنيدِ غدوتَ مرتبكاً حيرانَ بين التَّعْسِ والنُّكْسِ

يا طائرَ الشؤمِ المبغَّضِ مِنْ بينِ الطيورِ وطالعَ النحسِ[2]

ومن الهجاء الفكاهي التقليدي الذي يخلو من الفحش والبذاءة هجاء الصنوبري لصديقه أبي بكر الدقيشي عالم الغريب، حيث يعيب عليه جهله بالغريب. وهو من الهجاء الساخر الذي لا يخلو من المداعبة وقد تغيرت المُثُل العُليا في العصر العباسي؛ والسبب أنَّ هذا الشعر انحرف عن مساره، فقد كان هجاء والهزل بين الأصدقاء،وهو تجديدي من حيث ميله إلى المزاح والهزل، يقول: (الخفيف)

حَسَّنَ العيشَ عند نفسيَ أنّي عالمٌ كيف عيشُ غيري وعيشي

كلما عابني الدقيشيُّ بانَتْ ليَ أُكرومةٌ تعيبُ الدقيشي

---

1) انظر: عطوان، حسين، الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، ط1، دار الجيل، بيروت، 1974م، ص508

2) ديوان الصنوبري، ص 181- 182

ذو غريبٍ من الكلامِ مُحالٍ   عندَ عُكلٍ فكيفَ عندَ قريشِ[1]

والدليل على ما ذهبتْ الدراسة إليه من هجاء الأصدقاء الذي لا يخلو من المداعبة والمزاح، أنَّ الصنوبري رثى صديقه الدقيشي ناقضاً فيه ما عابه في هجائه من جهله بعلم الغريب، فقال:

كان علمُ الغريب في الناس حيّاً   فأماتَ الغريبَ موتُ الدُّقَيْشي[2] (الخفيف)

<u>**الفنون المتجددة من الهجاء:**</u>

1- **الهجاء الفاحش والبذيء:** وهو هجاء يخلو من الفن وكلُّه سباب وشتم وفيه فحش وبذاءة ومجون، شاع في العصر العباسي نتيجة لبيئة التحضُّر واختلاط الأجناس وتداوله على لسان العامَّة. وما على الشاعر سوى اختيار ألفاظ السبِّ والشتم وإقامة الوزن.

"وقد أكثر الصنوبري من هذا الفن بالسبِّ والشتم تارة ومن الفحش والبذاءة تارة أُخرى، كقصيدة يهجو فيها الكُريزي، وقد أغدق عليه الكثير من أوصاف الفحش والبذاءة والبشاعة والتحقير، وتأبى طبيعة هذه الدراسة ذكر الأدلة التي تحفل بمعاني الفُحش والبذاءة ونكتفي بالإحالة إليها"[3]. وهناك الكثير من الهجاء الفاحش والبذيء في ديوان الصنوبري وألفاظه البذيئة تخدش الحياء ولا تكشف عن جانب تجديدي سوى انتشار مثل هذه الألفاظ في البيئة العباسيَّة بكثرة وفي المعجم الشعري للصنوبري، وهي دلالة على شيوع المجون والتحلل من الأخلاق ناتج عن ضعف الوازع الديني في عصره.

2- **التصوير الساخر (الكاريكاتوري):** وهو من الأغراض التجديديَّة التي شاعت في الهجاء في العصر العباسي، وكان لابن الرومي الفضل في شيوع مثل هذا الفن. حيث استخدم الشاعر فيه التلميح دون

---

1) ديوان الصنوبري، ص 189

2) ديوان الصنوبري، ص189-190

3) انظر: ديوان الصنوبري، ص 102، 103، 106، 107، 109، 110، 111، 118، 134، 182

التصريح، برسم صورة ساخرة للمهجو وتصويره تصويراً هزلياً مُضحكاً، والاستكثار فيها من الأدوات الفنّيَّة. ويرى حسين عطوان أن الشاعر العباسي استخدمَ في هذا النوع من الهجاء البحور الطويلة ذات التفعيلات العديدة المديدة كالطويل والبسيط والكامل واستغلَّ فيه العيوب النحويَّة والعروضيَّة والتي تشين الكلام والشعر استغلالاً بارعاً، رسم به صورة عقليَّة معنويَّة مضحكة، واستخدمَ حروفاً قوية النبرات كالقاف والكاف والعين مُشكِّلاً بذلك أصواتاً صاخبة تتخلَّل الأبيات ليتم له ما أرادَ من التشنيع المؤسس على التهريش والتهويش[1]."ويمتاز هذا الأسلوب بالرشاقة والبعد عن الفحش والابتذال ويصدر عن طاقة ذهنيَّة ساخرة ومُبدعة وروح مرحة مُضحكة، وتفنَّنٌ في تضخيم العيوب وتجسيد النقائص، بهدف التهكم والهزل والإضحاك"[2].

والصنوبري من الشعراء الذين كان في شعرهم ما يُشاكل كبار الشعراء في هذا الفن والتجديد فيه. فقد هجا الشَّمَّاس أبا موسى النصراني وصوَّره تصويراً ساخراً في نهمه في أكله وتصوير حاله المقزِّزة، مما يُثير الاشمئزاز والقرف من الجلوس معه، يقول : (الخفيف)

ما اكْتِئابِي إلَّا على الشَمَّاسِ — لا ولا حُرْقَتِي ولا وَسْواسِي

أيُّ تَيسٍ أَضَعتُ مِنْهُ قليلاً — ما ترى مثلَهُ لدَى التَّيَّاسِ

راسِياً جانِبَ الخَوانِ فما يُحْـ — ـسَبُ إلا بعضَ الجِبالِ الرَواسِي

فاعلاً في القَريبِ مِنْهُ وفي البُعْـ — ـدِ كفِعلِ النِّساءِ في الأعْراسِ

ناثِراً في البُقولِ ما أبرَزَتْهُ — يدُهُ مِنْ خُلالةِ الأضْراسِ

---

1) انظر: عطوان، حسين، الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، ص 512-513

2) عمرو، نيفين محمد شاكر، السخرية في الشعر في العصر المملوكي الأول، (رسالة ماجستير)، جامعة الخليل، الخليل، فلسطين، 2009م ، ص 2- 6

مُلْقِياً للمُشَاشِ منْ فِيهِ في الصَّحْـ فةِ حتى يُعيدُهُ مِنْ راسِ

خابِئاً مِنْ مُخاطِهِ في المَنادِ يلِ خَبايا شَبائِهَ الأجْعاسِ

مُبْقِياً بَلْغَماً على شَفَةِ الكُو زِ شبيهاً عليه بالأشرَاسِ [1]

وقد استخدم في هذه القصيدة حروفاً قوية النبرات كالسين المكسورة، وعمد إلى تكرار الحروف في كل بيت مُشكِّلاً أصواتاً صاخبة مُتباينة ليتم له ما أراد من التشنيع، وإشاعة جوٍ من السخرية والتحقير ورسم الصورة. وهذا الفن لا يتقنه إلاَّ شاعر يحمل من الشاعريَّة، وحس الدعابة والفكاهة ما جعله يستخدم صوراً تُثير الضحك أو التقزز من المهجو، مما يدلُّ على شاعرية عبقريَّة لمجدد كالصنوبري.

3– هجاء المدن والأماكن والأنهار:

هجاء الديار غير مألوف؛" لأنَّ الشعراء يذكرون الديار في معرض التجلة والمحبّة؛ لأنها ترتبط دائماً بذكريات الأحباب.. والصنوبري يهجو (دار السليمانيَّة) هجاء جميلاً طريفاً، يحمل الجِّدَّة في بعض معانيه، ويتلوَّن بعاطفة صادقة تُنبئ بصدورها عن معاناة حية عاشها الشاعر في هذه القرية حين أُسيئت معاملته فيها وجرحت كرامته" [2]، يقول: (مجزوء الكامل)

لا قُدِّسَتْ دَارُ السُّلَيْـ ـمانِيَّةِّ الشَّوهاءِ دَارا

ما أهْلُها بالمُسلِميـ ـنَ ولا اليَهودِ ولا النَّصارى

هم شرُّ ما أوْعَى البَغا يا قَطُّ منْ نُطَفِ السَّكارى [3]

---

1) ديوان الصنوبري، ص179–180

2) عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص200

3) ديوان الصنوبري، ص105

لمْ نَنْتَصِرْ والحرُّ لا   يَرجُو من النَّذلِ انْتِصَارا[1]

ثُمَّ توجَّه إلى نهر قويق مُخاطباً ومُشخصاً لمشاركته في رأيه حول هذه الدار المذمومة المشؤومة ويدعو عليها بالقحط والدمار: (مجزوء الكامل)

هيَ في جوارِكَ يا قُوَيْـ   قُ فهل حَمِدْتَ لها جوارا

كسبتك عاراً يا قويـ   قُ بقربها وكفاكَ عارا

موسومةٌ بالشوْمِ أَنْـ   جَدَ شُؤْمُها فيها وغارا

يا ربِّ فاكفِ أبا علـ   ـي حيثُ حلَّ وحيثُ سارا

واصببْ على أقطارِها   قَحْطاً ودمِّرها دَمارا [2]

فهجاء المكان فيه يحمل دلالة المجاز المرسل وعلاقته الحاليَّة فقد ذكر المحل (الدار) وأراد الحاليِّن به، واستخدم مجزوء الكامل وزناً للقصيدة والروي الراء المقيَّدة والتكرار الصوتي والبديعي لإظهار اهتمامه بالجرس الموسيقي ودوره الإيحائي لإثراء المعنى، ويكمن التجديد فيها لرشاقة أُسلوبها وموسيقاها الموقَّعة. وفي مقطوعة أُخرى يذُمّ الصنوبري فيها حمَّاماً لأنَّه يخلو من وسائل الراحة، فيقول:

(مُخلع البسيط)

حمَّامُنا ليسَ فيه ماءٌ   وبَردُهُ ما لَهُ انقِضاءُ

ما ينفَعُ القُطنُ فيهِ شيئاً   ولا اللَّبابيدُ والفِراءُ

ترعدُ في الصَّيفِ فيهِ برداً   فصيفُ حمَّامنا شِتاءُ

فلم نردْهُ لِدفعِ داءٍ   هلْ يدفعُ الدّاءَ وهوَ داءُ [3]

---

1) ديوان الصنوبري، ص105

2) ديوان الصنوبري، ص104-105

3) ديوان الصنوبري، ص 382

إنَّ هجاء المكان في الشعر يعتمد على أسباب الهجاء له فقد يكون المكان خرباً أو وسخاً يُسبب كره الشاعر والاشمئزاز منه. فهذا الحمَّام سبب للأمراض والأوجاع، وقد قاله للتندر والفكاهة والهزل.

وقد كان للصنوبري يد في هذا النوع من الهجاء أو التحقير والسخرية. واستخدم مخلع البسيط وزناً والهمزة الممدودة روياً والتنغيم بالنفي، والطباق والجناس لتعميق المعنى وإثرائه.

ومن طريف الهجاء هجاء الأنهار، فقد هجا الصنوبري نهر قويق وسخِرَ من حاله، حتى أنَّ كأسَ ماءٍ لو دخل فيه لفاضَ، ولو سمع لرعد أو رأى برقاً لغصَّ به قبل نزول المطر، ولجأ إلى التشخيص ومخاطبة الجمادات. وهو ملمح تجديدي عند الصنوبري قاله من باب الفكاهةً، يقول: (الوافر)

قويقُ لقد غصصتَ بكوزِ ماءٍ   يُبَلُّ الحلقُ منه بل حُلَيْقُ

فلا تَبْجَحْ فأنت تَغَصُّ إمّا   رُعَيْدٌ عنَّ يوماً أو بُرَيْقُ [1]

5- ذم العادات الاجتماعيَّة:

الشاعر الناجح لا ينشغل عن قضايا مجتمعه، فهو يعرض لها ويصوِّرها تصويراً مُنفِّراً عسى أنْ يكون في يده إصلاح العادات الاجتماعيَّة التي يراها تُسيء لمجتمعه، ومن هذه العادات الكور، وهو ملحفة تضعها المرأة على رأسها لتتجمَّل بها، وهو من العادات السيئة عند النساء انتشرت في العصر العباسي، يقول الصنوبري: (الخفيف)

جَعَلَتْ رأسَها كرأسِ المنارهْ   قَصْعةً مثلُ قَصْعَةِ الفوَّارهْ

ثم قالتْ : لبستُ كَوْري، فقلنا: حاملُ الكورِ مثلُ حاملِ كارهْ

حَشَتْ جَيْبَها غِرارةَ قُطْنٍ   أمِنَ الظَّرْفِ قَيْنَةٌ في غِرارهْ [2]

---

1) ديوان الصنوبري، ص359

2) ديوان الصنوبري، ص78، شبه الكور الذي تلبسه بالقصعة . والفوارة : البركة، الكاره: عكم الثياب، الغرارة: الكيس

ولعلَّ الشاعر يُحبُّ في المرأة طول شعرها ويعدُّه من سمات الجمال، ويذمُّ مَنْ تُوهِمِ الناسَ بطولِ شعرِها فتضعُ الكورَ، وتضعُ القطنَ داخل ملابسها كي تملأ به بعض الأماكن في جسدِها لِتَظهرَ أكثرَ جمالاً، فالجمال – في العصر العباسي– جمالٌ شكليٌ تحتالُ فيه النساءُ؛ لتغطية العيوبِ وإخفائِها، فيذمُ الصنوبري هذه الطرق من الاحتيال والتجمُّل الكاذب ومن نتائج الحضارة واختلاط الأجناس شيوع الغناء والمجون، وفي شعر الصنوبري قصائد في ذم المغنِّين سيئي الغناء، ففي مقطوعة يُخاطب فيها صاحب الجواري المغنيات[1]: (مجزوء الكامل)

إذا جَوَارِيكَ غنّوا فَاطْرَحْ علينا دِثارا

وارَيتَهُمْ وَحَقِيقٌ لِقُبْحِهِمُ أنْ يُوَارَى

قَدْ قُلْتُ إذْ قال صَحْبي لِمْ يَضْرِبُونَ سِتارا

" لَوِ اطَّلَعْتَ عَلَيْهِمْ وَلَّيْتَ مِنْهُمْ فِرارا "[2]

فقد وظَّفَ القرآن لوصف حال المُغنيات تناصاً مع قصة أهل الكهف. وهو من الأساليب المستخدمة في شعر الخمر والمجون شاعت في شعر أبي نواس قبله، وتأثَّر بها الصنوبري.

6- **هجاء الحيوانات:** وهو من الهجاء التجديدي الطريف الذي شاع في العصر العباسي للتسلية والفكاهة، ففي العصر العباسي انتشرت عادة (كش الحمام)، والصنوبري كان يحب الحمام والطيور ويقوم بتربيتها وكشِّها، وفي أرجوزة له يهجو فيها أحد الطيور، يقول: (الرجز)

بَغَّضْتَ يا طائريَ الطيورا

طُيِّرتَ لا قُدِّرَ أنْ تطيرا

من موضعٍ تُبْصِرُ منه الدُّورا

1) انظر: تتمة ديوان الصنوبري ، ص47-48

2) سورة الكهف، آية 18

فتهْتَ تَقْرُو السهل والوعورا [1]

هذه الأرجوزة تخبرنا عن طريقة كش الحمام وكيفيَّة الإتيان بالحمام الضال وحمام الجيران بنصب علم فوق سطح الدار:

وقد نصبنا العلمَ المشهورا

رُمْحاً كسونا رأسَهُ حريرا

أَطعمَ ربي شِلْوَكَ الصقورا [2]

فقد كان يعمد مَنْ يقوم بكش الحمام بسرقة حمام الآخرين عن طريق نصب علم مكسو رأسه حريراً، ويقوم بتحريك هذا الرمح عند مشاهدة الحمام قريباً منه، فيدفعها إلى الإتيان إليه.

صاغَ الصنوبري الهجاء في أبيات قليلة أو مقطوعات وقصائد قصيرة ومالَ إلى الأوزان القصيرة والمجزوءة، واستعارَ معانيها وألفاظها وصورها من وقائع الحياة اليوميَّة، وبثَّ فيها العبارات الشعبيَّة الموقَّعة المُنغَّمة ليضمن لها البساطة والخِّفَّة ويكفل لها الانتشار، لأنَّ الإطالة فيها والإغراب في معانيها تُضعف حِدتها ولذعها، وتمنع انتشارها، ويكمن التجديد بتحوُّل الهجاء إلى السخرية والإضحاك والطرافة ويكمن التجديد الفنِّي فيه في رشاقة أسلوبه وخفَّته وموسيقاه الموقَّعة.

ثالثاً: الرثاء:

تعدَّدَ الرثاء في الشعر العباسي وأصبحَ رثاءً ذاتياً يبكي الشاعرُ فيه المرثي بعاطفة جيَّاشة صادقة. حتى رثاء القادة أصبح يبتعد عن التكسب، ويميل إلى الإعجاب بشخصية هذا القائد أو تعزيته بدافع الإعجاب والمحبَّة. وتجددَ بفعل التحضُّر فأصبح لا يخلو من طرافة وسخرية بقصد الإضحاك عندما

---

1) ديوان الصنوبري، ص118 ، تَقْرُو: يمر من موضع ثُمَّ يجوزه إلى موضع آخر

2) ديوان الصنوبري، ص118-119

يرثي الشاعر متاعه أو النافق من حيواناته.

والصنوبري من الشعراء المجددين في العصر العباسي الذي خلط رثاءه بذاته فكان شعره عُصارة نفسه وذوب روحه، يصوغ شعره مُنفعلاً مُتألماً. وانقسم الرثاء في شعر الصنوبري إلى:

1- رثاء الأقرباء والأصدقاء والقادة:

توفيت والدة الصنوبري فرثاها في قصيدة حزينة، بيَّن فيها سبب موتها، وهذه القصيدة تتسم بصدق العاطفة والحزن والأسى، يقول: (السريع)

قدْ صَوَّحَتْ روضَتيَ المُونِقَهْ   وانتُزعتْ دَوحتيَ المُورِقهْ

بابٌ إلى الجنَّةِ وَدَّعتُهُ   منذُ رأيتُ المَوتَ قدْ أغلقَهْ

يُقلقُ أحشائي على مضجعي   تذكُّري أحشَاءَكِ المُقْلِقَهْ [1]

لقد أكثر الشاعر من التصريع في قصائده حتى الذاتيَّة الحزينة منها التي لا يتأنق الشاعر في صياغتها كونها انفعاليَّة، مما يدل على شاعريةً مُتدفقة باختيار لغته وصوره وجرسه الموسيقي. وقد صاغ قصيدته على وزن السريع وروي القاف المتبوعة بهاء السكت الساكنة، واستعان بالإيقاع الداخلي لإثراء المعنى.

وكانت له ابنة شابَّة توفيت اسمها "ليلى" ففُجعَ بها ورثاها رثاءً حارًّا، وسكب نفسه ودموعه عليها شعراً، لقد قصمتْ ظهره، وحوَّلت حياته من لهو ومتع متواصلة إلى حزن دائم وزهدٍ وبقي كذلك حتى مات. لقد كان موت ابنته ليلى مصيبة جزع ولم يتأسَّ عليها؛ حتى أنَّ صديقه الشاعر كشاجم[2]لاحظ تفجُّعه، فبعث إليه بقصيدة يُعزِّيه ويُسلِّيه، فقال: (الهزج)

---

1) ديوان الصنوبري، ص374

2) كشاجم: هو أبو الفتح محمود بن الحسين بن السندي الرملي المعروف بكشاجم ت (- 360هـ)، شاعر وأديب وطباخاً ونديماً، من كتاب الإنشاء، تنقل بين القدس ودمشق وحلب وبغداد، وزار مصراً أكثر من مرة، واستقر بحلب، له ديوان شعر، نقلاً عن الجبوري، كامل، معجم الشعراء في معجم البلدان، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002م، ص606

تأسَّ يا أبا بكرٍ   لموتِ الحُرَّةِ البكرِ

فقدْ زوجْتَها القبرَ   وما كالقبرِ من صِهرِ

زفافٌ أُهديتْ فيهِ   منَ الخِدْرِ إلى القبرِ

فقابلْ نعمةَ الله   وما أولاكَ من شكرِ [1]

وقامَ بذمِّ البنات في تعزية الصنوبري، تقليداً للبحتري[2]، الذي ذمَّهُنَّ في تعزية أبي نهشل من قبل، والذي يقول فيها:

ظَلَمَ الدَّهرُ فيكمُ وأَساءَ   فعزاءٌ " بني حُمَيْدٍ" عزاءَ!

ولعمري ما العجزُ عندي إلاَّ   أنْ تبيتَ الرجالُ تبكي النساءِ[3]

لكن الصنوبري لم يتصبَّر على موتها، ورثاها بعاطفة ومشاعر جيَّاشة، ومن رثائه قوله في الرد على صديقه كشاجم: (السريع)

أَقْصِرْ فما تملكُ إقصاري   صبَّرتَ من ليسَ بصبَّارِ

أضرَّ بي ثكلُكِ ليلى وفي   إضرارِهِ بي كلُّ إضرارِ

يا يومَ ثُكْلٍ لم أَذُقْ مثلَهُ   أَمَرَّ عيشي أَيَّ إمرارِ [4]

---

1) كشاجم، محمود بن الحسين السندي ت (-360هـ)، ديوان كشاجم، ط1، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م، ص202-203

2) البحتري ت(-284هـ): هو أبو عبادة الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي، شاعر عباسي مشهور تتلمذ على يد أبي تمام، من أهل الشام، ارتحل إلى بغداد ومدح العديد من الخلفاء العباسيين وعلى رأسهم المتوكل، دارت بين النقاد حول شعره وشعر أبي تمام الكثير من المعارك الأدبيَّة.

3) ديوان البحتري، البحتري، الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي، ط3، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1963م، المجلد الأول، ص68

4) ديوان الصنوبري، ص93-94

لقد أذاقته مصيبة فقده لابنته مُرَّ العيش، فلمْ يستطعْ كشاجم أو غيره من جعله يتصبَّر على الجزع الذي يُعايشه، فثكل الولد من أصعب المصائب التي قد يُبتلى بها الرجل.

ثُمَّ يُخاطب ابنته في قبرها في قنسرين بعاطفة جيَّاشة ودموع غير منقطعة واصفاً حبَّه لها بحرقة، فقد كانت روحه ونور عينه يحيا بها فبموتها ماتت روحه وانطفأ نوره، يقول: (السريع)

يا نورَ عيْنِي والتي لمْ تَزَلْ　　　منْ نُورِها تُقْبَسُ أنْوارِي

يا ربَّةَ القبْرِ المُضِيءِ الذي　　　يُضِيءُ ضوءَ الكوكبِ السَّارِي[1]

واستخدام ألفاظ مثل " يا نورَ عيني" من الألفاظ المولدة التي شاعت في الشعر. وفي قصيدة أُخرى يرثي ابنته ويصف حاله بعد فراق محبوبته الغالية: (السريع)

تسائلنِي أطالَ الليلُ أم لا　　　وما الليلُ الطَّويلُ من القَصيرِ

ألمْ ترَني جَزِعْتُ وليسَ خَلقُ　　　أشَدَّ على الجَزوعِ منَ الصَّبورِ

يروحُ ببابِ قنسرِّينَ دَمعِي　　　ويَبكرُ في رَواحي أو بُكوري

لِحُبِّ جَنازةٍ ولِحُبِّ قَبرٍ　　　أَحِنُّ إلى الجَنائِزِ والقُبورِ[2]

وفي قصيدة أُخرى يستمع لنواح قمري فيذكِّره بمصيبته بفقدان ابنته، فيخاطبه مشخصاً؛ ليخفِّف من جزعه، ويدعوه للذهاب لقبر ليلى في باب قنسرين، ويرى النساء صائحات على قبور موتاهنَّ، وكأنَّ القمري معادل له في جزعه، ويقول: (السريع)

ألا يا أيّها القمريُّ كم ذا　　　تُغَرِّدُ في الرَّواحِ وفي البُكُورِ

أجدّكَ تشتكِي جَزَعاً وتبكِي　　　لِمفقودٍ كبيرٍ أو صَغيرِ

---

1) ديوان الصنوبري، ص94

2) ديوان الصنوبري، ص95

سأبكِي، ما بَكى القمريُّ، بِنتي   ببحرٍ من دموعي بل بحورِ[1]

ويشيع في هذه الأبيات التفجُّع والرفض، حتى كأنَّنا نلحظ ظلالاً لرثاء الخنساء لأخيها صخر، ويظهر التجديد بانكفاء الشاعر فيها على ذاته يُحاكيها ويخاطب الجماد والحيوان عن طريق تشخيصها لتظهر هذه المبالغة حالة الألم والرفض الذي يشعر بها الشاعر، إذْ تحوَّل رثاؤه إلى شعر ذاتي مُفعم بحالة اليأس والسوداوية التي يوحي شعره به للمتلقي.

والصنوبري لشدة جزعه لم يترك شيئاً إلاَّ قال فيه شعراً؛ فقد وصف قبرها ومكانه في قنسرِّين ووصف حاله وحال أهل ليلى جميعهم في جزعهم على فقدها، وكتب على جدران قبرها شعراً يرثيها فيه .

وفي قصيدة يرثي فيه ابنته ليلى، ويبدأ بشكوى الدهر الذي أصابه بسهامه، فيقول: (الطويل)

لقد غمزَ الدهرُ العسوفُ بصرفِهِ   قناتي وصرفُ الدَّهر أعنفُ غامزِ

رماني بسهمِ الثُّكلِ رَميَ مُعاندٍ   فلم أحتجزْ لمَّا رماني بحاجزِ[2]

شكوى الدَّهر:

يُعدُّ شكوى الدهر عند الشعراء من الشعر الإنساني الذي اشترك فيه أكثر الشعراء وفي كل العصور. قال تعالى على لسان الكفار:"**وما هي إلاَّ حياتنا الدنيا نموت ونحيا وما يُهلكنا إلاَّ الدهر.**"[3]. ولمّا كان الشاعر يعكس معاناته وتجاربه، ويعبّر عما يجيش في نفسه من مشاعر فقد اتخذ "موقفه من الزمان الذي يتجسد عنده بالدهر، أو هكذا كان يرمز للزمن بهذه الكلمة، وكانت تعني لديه الخطر الذي يهدد الإنسان، بوصف الزمان عاملاً مهدداً للبقاء وللحياة" [4]، وانبرى لبثّ معاناته الوجودية ليعلن ثورته

1) ديوان الصنوبري، ص97

2) ديوان الصنوبري، ص129

3) سورة الجاثية، آية، 24

4) يوسف، حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988، ص51

حيناً واستسلامه أحياناً. وبالرجوع إلى الشعر، وجدنا أنَّ الكثير من الشعراء العباسيين تحدَّثوا عن الشيب والشباب على امتداد مسيرة الشعر العربي قديمه وحديثه،" فالشاعر العربي قد يبدأ قصائده بذكر أحدهما أو كليهما، أو يضمنها أبياتاً تتعلق بالشباب والمشيب وآيات الكبر، وقلما تخلو قصيدة من ذكر هذا كله، سواء كان تصريحاً أم مجازاً"[1].

ولعلّ أبرز مظاهر الدهر تتمثل في ثنائيات الليل والنهار والجدب والخصب والعقم والإنجاب والشيب والشباب والحياة والموت. والصنوبري من الشعراء الذين سيطر عليهم الخوف من انقلاب الدهر عليه، فهو دائم الخوف من خيانة الدهر، يقول: (مجزوء الكامل)

أَحللتَ بي يا دَهرُ ما قد كُنتُ مِنكَ أُحاذِرُهْ[2]

وقد عززت شعوره فجيعة وفاة ابنته ليلى، والشيب الذي يُنذر بانتهاء حياته، فانبرى هاجراً للهو والمُتع، ويتحسس المصائب القادمة قبل وقوعها، وانعكس ذلك في شعره وحياته. ويلقي اللوم على الدهر بتسبُّبه بموت ابنته وإصابته بسهم الثكل، يقول: (الطويل)

لقد غمزَ الدهرُ العَسُوفُ بِصَرْفِهِ قناتي وَصَرْفُ الدهر أَعْنَفُ غامزِ

رَماني بِسَهمِ الثُّكْلِ رَمْيَ معاندٍ فلَمْ أَحتَجزْ لمَّا رَماني بِحاجِزِ

إذا الدَّهرُ للآمالِ أَبْرزَ كَيْدَهُ فقلْ لِبني الآمالِ هلْ مِنْ مُبارزِ[3]

ويرى الصنوبري أنَّ ظلمَ الدهر أصابه بمصيبة موت ابنته وعذَّبه بها، وقد جزِعَ منها وحاول التصبُّر لكن هيهات يتصبَّر على بلواه، يقول: (الكامل)

---

1) محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي، الشباب والمشيب، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1980م، ص7

2) ديوان الصنوبري، ص93

3) ديوان الصنوبري، ص129-130

دَهْرٌ يُساءُ به الفَتى ويُغاظُ لا الوَعظُ يَردَعُهُ ولا الوُعّاظُ

ما زالَ يَلحقني حريقُ دُخانِهِ فالآن عادَ عليَّ وهو شواظُ

لَهفي لِضيعةِ مُهجةٍ ليَ في الثَّرى لمْ يحمِني تَضْيِيْعَها الحُفَّاظُ[1]

وهو يشعر بأنَّ هذا الدهر عدو يديم الظلم للشاعر ولا ينقطع ظلمه فهو يُفرِّق بين الأحبَّة ويُسرع بالسوء كسرعته في المسرَّة فهو دهر خؤون، يقول: (السريع)

سَلْ نكبةَ الدَّهرِ مَتى تُقْلِعُ وَدولَةَ الوَصْلِ مَتى تَرْجِعُ

يا أيَها الدَّهرُ الخَؤونُ الذي مِنْ شأنِهِ تفريقُ ما نَجْمعُ

أسْرِعْ إلى ما سَرَّنا مرّةً كما إلى ما ساءَنا تُسْرعُ[2]

يقول في مدحه للهاشمي، وتحدث فيها عن الشيب، يقول: (البسيط)

وما أَزيدُكَ علماً كيفَ أبْغَضُهُ إذا المَنايا لهُ منْ بُغضِهِ تَبَعُ

أُدْعى صَحيحاً وبِي من شَيبَتي مَرَضٌ وذو المَشِيبِ مَرِيضٌ ما بِهِ وَجَعُ

ضَيفٌ مُقيمٌ بِدارٍ غَيرِ مُنقَلِعٍ يَوماً عن الدَّار إلاَّ يَومَ تَنقلعُ[3]

ويرى الشيب مرضاً لا يُفارق صاحِبه حتى يموت، فهو يشعر بالخوف من اقتراب أجله.

وفي قصيدة يرثي بها صديقه الشاعر محمد بن الحسن المعوج الرقي، وأيضاً ينعى الشعر بموته، فموته أمات معه الشعر، يقول: (الخفيف)

كانَ هذا القَريضُ حَيّاً فَحتى حِين مَاتَ المِعْوَجّ ماتَ القَرِيضُ[4]

---

1) ديوان الصنوبري، ص266

2) ديوان الصنوبري، ص286

3) ديوان الصنوبري، ص 267

4) ديوان الصنوبري، ص227-228

ويظهر في الرثاء كما في المدح ذكر التخصُّص، فالصنوبري بكى بموت المعوَّج الشعر وهي صنعة الشاعر المعوج، وهي طريقة الشعراء في الرثاء إذْ يبكي متاع الميت وأدواته وصنعته.

ورثى صديقه أبا إسحاق السلماني بمقطوعتين وقصيدة طويلة، يظهر فيها حزنه وتألمه على فراقه له، يقول في المقطوعة الأولى:

(الكامل)

أعززْ عليَّ بأنْ أزوركَ يا أخي　　　في منزلٍ ناءٍ عن الزُّوارِ[1]

وفي المقطوعة الثانية، قال:　　　(السريع)

غابَ أبو إسحاقَ في الأرضِ بلْ　　　غابَ سراجُ الأرضِ في الأرضِ[2]

أمَّا رثاؤه في القصيدة الطويلة فمطلعها:　　　(الخفيف)

يا مُقيماً على سبيل انطلاقِ　　　ومُخلَّى وروحُهُ في وَثاقِ[3]

ويظهر في رثائه التأثُّر والحزن، جاعلاً موت صديق من أصدقائه إنذاراً له بالهلاك، يقول:

ما بقائي من بعدِهِ ما بقائي　　　كلُّ باقٍ على الأسى غير باقِ[4]　　　(الخفيف)

2-الرثاء التاريخي التسجيلي:

شاع هذا النوع من الرثاء في العصر العباسي، برثاء المسلمين التي حلَّت بهم نكبة من النكبات كخراب المدن أوقتل المسلمين، وهو فن تنبَّه له بعض الشعراء، كرثاء تاريخي يؤرخ لتلك الفترة، ومن الشعراء الذين سبقوا الصنوبري في مثل هذا الفن ابن الرومي، الذي رثى البصرة بعد أنْ دخلها الزنج

---

1) ديوان الصنوبري، ص 98

2) ديوان الصنوبري، ص230

3) ديوان الصنوبري، ص372

4) ديوان الصنوبري، ص373

وخربوها[1]. أمَّا الصنوبري شاعرنا المجدِّد فقد كان له قصيدة في رثاء قتلى الحجاج في مكة المكرمة عندما هجم عليهم القرامطة في موسم الحج[2]، وأعملوا فيهم السيف وقتلوا الآلاف منهم وسرقوا الحجر الأسود، وقد استفاد من قصيدته كتَّاب التاريخ كما استفادوا من قصيدة ابن الرومي في سلب وتخريب البصرة وقتل أهلها على يد الزنج .وقد استفاد من قصيدته كتَّاب التاريخ كما استفادوا من قصيدة ابن الرومي في سلب وتخريب البصرة وقتل أهلها على يد الزنج، يقول الصنوبري فيها مصوِّراً فجاعة الحدث وباكياً حزيناً على الحجاج الذين قتلوا: (الطويل)

بِنفسي نُفوسٌ بَين زَمزَمَ والحِجْرِ تَولَّتْ فوافاها الرَّدى وهيَ لا تَدري

نُفوسٌ مَضَتْ أوْحى مَضيٍّ وغادرتْ نُفوسَ بَني الدُّنيا سَكارى بِلا سُكرِ[3]

ثمَّ يصف طريقة قتلهم، فيقول:

فأكْرِمْ بهمْ والموتُ فوقَ رُؤوسِهمْ يَلوذونَ خَوْفَ المَوتِ بالبَابِ والسِّتْرِ

---

1) العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة العصرية، صيدا، 1982م، ص 18

2) "والقرامطة: هم فرع من الشيعة التي سمِّيت بالإسماعيليَّة نسبة إلى إسماعيل بن جعفر الصادق الذي مات وترك بـ(هجر) عاصمتهم. وانتقلت الدعوة لعبد الله بن ميمون القدَّاح، وقد بثَّ في تعاليم الدعوة الكثير من التعاليم المانويّة الفارسيَّة والفلسفة اليونانيَّة ، وبعض أفكار الفرق الشيعيَّة المتطرفة وظلَّ مطارداً من العبَّاسيين، ومتوارياً عن الأنظار حتى أسلم الدعوة إلى رجلٍ فارسي كان يُلقَّب بقرمط لحمرة عينيه، فنظَّم جماعته في سبع مراتب، وألزمهم بدفع الأموال، والتقاسم في الأموال، واتخاذ بيت المقدس قبلة العبادة، والصوم يومان في السنة، يوم عيد النيروز ويوم عيد المهرجان. وحرَّمَ النبيذ وأحلَّ الخمر وانضمَّت إليهِ الطبقات الدنيا، لأنه وعدهم بالخير العميم. ومن كبار الدعاة "أبو سعيد الحسن بن بهران الجنابي" من بلاد فارس الذي أسس دولة ظلت حتى منتصف القرن الرابع الهجري، فقتل سنة 301هـ، وخلفه ابنه أبو طاهر صاحب الأحساء والبحرين، وعَظُمَ شأنه في أفريقيا، واتخذ من"هجر"عاصمة له، يغير منها على الحواضر الإسلاميَّة مثل البصرة والكوفة، وكان يطمع بالاستيلاء على بغداد، وكان يوهم أتباعه بأنَّه خالد حتى يوم القيامة، وقيام عيسى عليه السلام، وقد دفعه كفره وإنكاره لدين الله إلى غزو الحجيج وقوافلهم إلى البيت الحرام، وطرح قتلاهم في بئر زمزم، وأخذَ الحجر الأسود معه إلى عاصمته "هجر" سنة317هـ، وبقي حتى أعادهُ القرامطة سنة 319هـ " .

نقلاً عن: أبو ليل، أمين، العصر العباسي الثاني، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2007م، ص 144-146

3) ديوان الصنوبري، ص90-91

وأَعْجِبْ بهمْ إذْ يُنحرونَ كأنَّهمْ هَديُهمُ أيامَ تُهدى إلى النَّحْرِ[1]

ثُمَّ يقوم بوصف هؤلاء القرامطة القَتَلة وكفرهم، فيقول : (الطويل)

بَهائمُ لمْ تألفْ سُجوداً جِباهُهُمْ ولا أَلِفوا بَسْطَ الأكُفِّ إلى الطُّهْرِ

ولا مَرَّ ذِكْرُ الصَّومِ بينَ بيوتِهِمْ ولا خاضَ في سمعٍ ولا جالَ في صدرِ

بلى إنْ حَجَجْناهُ غَزَوْهُ فَويلَهمْ لقد حُمِّلوا وَزراً ثقيلاً من الوَزْرِ[2]

ثُمَّ يختمها بالدعاء على هؤلاء الكفرة والدعاء بتأييد الله للخليفة العبَّاسي بالقضاء عليهم، يقول:

فيا ربِّ لا تُمْهِلْ عدوَّك وارْمِهِ بقاصمةِ الأعناقِ قاصمةِ الظَّهْرِ

إلهي أَعِدْ أيَّامَ عادٍ عليهمُ ويوماً كيومَيْ أَهْلِ مدينَ والحِجْرِ

وأَيِّدْ أميْرَ المؤمنينَ وسيْفَهُ بِنَصْرٍ كما عوَّدْتَ يا خالِقَ النَّصْرِ [3]

فالقصيدة تدعو إلى الثورة والغضب على ما اقترفه القرامطة من جرائم بحق المسلمين الموحدين في موسم الحج.

يظهر لنا حزن الشاعر الشديد على ما حلَّ بالحجيج على يد القرامطة، وفي القصيدة نبرة حزن عالية تُنبئ عن صدق العاطفة والمرارة التي يشعر بها الشاعر؛ وكأنَّ له بين هؤلاء القتلى قريب.

وهذه القصيدة تأثَّر بابن الرومي في طريقة نسجها وأسلوبها وتقسيمها، وتُعدُّ من باب الرثاء التسجيلي المتجدِّد الذي ظهر في شعر الصنوبري؛ لأنَّ التجديد فيها جاء في صدق مشاعره وذاتيته التي انكفأ على تصويرها جرَّاء الحدث الذي دعاه للثورة على الظلم ورفض هذه الجريمة النكراء لحجاج بيت الله.

---

1) ديوان الصنوبري، ص91

2) ديوان الصنوبري، ص92

3) ديوان الصنوبري، ص92

3-الرثاء المذهبي:

يرى عبد الرحمن عطبة أن الصنوبري متشيع زيدي لأنَّه معتدل التشيع، فلا يسبُّ الشيخين أبا بكر وعمر، ولا يُناصب الخلافة العباسيَّة العداء، كما يفعل الغُلاة من الشيعة[1].

حيث عدّهُ الشيعة من شعرائهم، وأوردَ من شعره ما يدلُّ على اعتداله وعدم مغالاته، وتوصَّل إلى أنَّه يختلف عن مذهب الحمدانيين الاثني عشري، بل هو زيدي لأنَّ الشيعة الزيدية معتدلي المذهب لا يشتمون الشيخين- أبو بكر الصديق وعمر بن الخطاب (رضي الله عنهما) كغيرهم من الشيعة الغالية في تشيُّعِها، إضافة إلى ذلك فهم لا يعادون أُولي الأمر المتمثل بالخلافة العباسيَّة ولا يناصبونها العِداء.

يقول الصنوبري: (الكامل)

لو لم يكنْ لي في ذؤابةِ خندفٍ نَسَبٌ سوى الآدابِ كنتُ عريقا

قومٌ إذا دلفوا لحربٍ مَزَّقُوا هامَ العدى بسيوفِهم تمزيقا

عدّوا النبيَّ الهاشميَّ وَرهْطَه ووزِيرَه الصِّدِّيقَ والفَاروقا

ولَهم خَلائِفُ من بَني العَبَّاسِ قد أعْيُوا جميعَ العالمين لُحُوقا

همْ أصفياءُ الله من بين الورى أَلِفوا السَّدادَ وحَالفوا التَّوفِيقا [2]

فهل كان تشيُّعه مذهبياً أو عاطفة وشفقة على ما حلَّ بآل البيت من مآسٍ؟

يرى الدارس أن أبياته السابقة تُظهر أنَّ تشيعه كان مذهبيَّاً، وبالعودة إلى قصائده المذهبيَّة وما بثَّ فيها من أفكار الشيعة وحججهم، فأصبحت قصائده بعد ذلك من المواجيد التي يُنشدها الشيعة في مناسباتهم وأحزانهم كيوم كربلاء وغيرها.

---

1) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص 302

2) ديوان الصنوبري ، ص340-341

ففي قصيدة مطوَّلة يَعُدُّها صاحبها من بدائع شعره، وأعُدُّها من قصائد الرثاء المذهبي المبتكرة لما فيها من تجديد في شكلها ومضمونها، بدأها الصنوبري بالنسيب، وهنا في هذا الموقف لا يكون النسيب بشكله المقصود الذي يُعدُّ مُشوِّقاً وجاذباً لاهتمام المستمع والقارىء لما يأتي بعده؛ وإنَّما كان دور هذا النسيب دوراً رمزياً، فالشاعر – فيه – يتغزَّل بالمحبوب وما المحبوب سوى الحسين بن علي، فهو يُجدِّد في مقدِّمة الرثاء لتشبه مقدمة المدح؛ عندما يلجأ الشاعر إلى النسيب متغزلاً بالممدوح وباثّاً ما يدلُّ على محبته له، يقول : (الخفيف)

راشَ سَهمَ المَلامِ حينَ راشا فَحَشاهُ قلبي وما إن تَحاشى

أنا ذاك الآبي احتراشَ الغَواني لُبَّهُ واللبيبُ يأبَى احتراشا[1]

ثُمَّ يُحسن الانتقال والتخلُّص من الغزل إلى الرثاء المذهبي، وهذا التجديد الحقيقي في الرثاء، فليسَ كل الجميلات كمحبوبته كما ليسَ كلُّ السادةِ كساداته، يقول :

وليسَ كلُّ الهنودِ هِنداً ولا كـُ لُّ رِقاشٍ منَ الغَواني رِقاشا

مثلما ليسَ سادةٌ مثل سادا تي فمن شاءَ فليقلْ كيفَ ما شا[2]

ثُمَّ ينتقل لوصف الشيب ثُمَّ مدح ساداته – آل البيت – بصور رائعة وألفاظ غريبة استدعتها القافية، أراد أنْ يُثبت شاعريته وتفوقه على شعر غيره في هذا الباب؛ فجعل من قصيدته عروساً وأيُّ عروس تُزفُّ إلى سيِّد الرجال، فقد استخدم الغريب والحوشي من الألفاظ تماشياً مع الروي الشين.

فأبدع الصنوبري في الإتيان بمثل هذه القوافي حيث بلغت أبيات قصيدته هذه مئة واثني عشر بيتاً، وطول القصيدة يُرجعنا إلى فكرة التنافس والتفوق على الشعراء؛ فيلجأ لإبراز شاعريته إلى أسلوب في

1) ديوان الصنوبري، ص190

2) ديوان الصنوبري، ص190

القصيدة كطولها واختيار أوزانها وبحرها وقافيتها وألفاظها ومعانيها؛ ويختار منها ما يبتعد عنه الشعراء لصعوبة البناء عليه. وما يميِّز هذه القصيدة الطويلة هو نهايتها التي يفخر الصنوبري بها، تقليداً لمعلمه البحتري الذي كان يُعجب بشعره ويفخر به، يقول الصنوبري: (الخفيف)

جاش بحرُ الصنوبريِّ بمعنا ها وما زالَ بحرُهُ جيَّاشا

ذاتَ نظمٍ مُستَحسَنٍ مُستَمَشٍّ كلَّما زادَ زدتُهُ استِمشاشا[1]

وفي قصيدة مذهبية أُخرى يرثي الحسين ويمدح آل البيت اختار لها قافية من القوافي المهملة وهي الضاد ووزن البسيط، وهذه القصيدة تتكون من ثمانين بيتاً وتُعَدُّ تحفة فنِّيَّة ولوحة فنان أبدعها بالكلمات واختار لها الغريب والوحشي من الألفاظ التي تنتهي بالضاد. وأرى أنَّ هناك ملمحاً أُسلوبياً مال إليه الصنوبري عند رثاء أهل البيت فهو في اختياره للألفاظ يقوم باختيار الروي المهمل الذي يتهرَّب الشعراء وحتى الفحول منهم من ولوجه؛ لما يضطره إلى الغريب من الألفاظ، الذي يُشترط في مَنْ يلج هذا الباب سعة اطِّلاعه وثقافته وعلمه باللغة وغريبها، وفي الخاتمة يقوم بالفخر ومدح شعره حتى على الشعراء العِظام الذين كان لهم دور كبير على تتلمذه على أيديهم، ويقوم بإلحاق القصيدة بنسبه وبشعره كتوقيع. وهمُّه في كل ذلك – كما أعتقد– لإثبات شاعريته ومهارته في النسج، وتفوقه على مَنْ يقوم برثاء أهل البيت منذ القديم حتى بعد زمنه، إضافة إلى أنَّه يسد الطريق على الشعراء المقلِّدين لِشعره، ويحفظ شعره بالفخر به من السرقة الشعرية المنتشرة في زمنه؛ ليحمي شعره من السرقة وقد نذهبُ بعيداً فنقول: إنَّ تشيُّعه جعل من شعره المذهبي عملاً يتقرَّب به إلى الله ورسوله ويطلب به شفاعة آل البيت.

يقول الصنوبري: (البسيط)

يا كربلاءُ أَما لي فيك مُبْتَرَضٌ على الثناءِ فأبغي فيك مُبْتَرَضا

1) ديوان الصنوبري ، ص197 ، استمشه: أخذ منه شيئاً بعد شيء

عَادى فُؤادي سُلوِّي في مَحَبَّتِه آل الرسول وعَادى جَفنيَ الغُمُضا[1]

فقصيدته صورة من صور التمرد والغضب، تنشد حب أهل البيت ودولتهم الضائعة، وهي بوزنها وإيقاعها تهز المشاعر وتدعو للدفاع عن آل البيت وللثورة على القتلة. ثُمَّ يكيل لآل البيت المدح والثناء من جهة، ومن جهة أُخرى يشعر بالأسى واللوعة لما جرى لهم. ويختم قصيدته هذه كسابقتها بذكر نسبها وصاحبها ليحفظها من السرقة، ويذكر مكان قولها وهو موطن الورد والنسرين "مدينة حلب، فيقول:

ضَبِّيَّةٌ غضِبَتْ للحقِّ وامتعضتْ له لدنْ غضِبَ الضبيُّ وامتعضا

في مَوطنِ الوَردِ والنسرينِ مَوطِنُها وليسَ تَشتاقُ إلاَّ الرِّمْثَ والحُرُضا [2]

فالشاعر يعبِّر بشعره عن ذاتيته وما يشعر به تجاه الظلم الذي حاق بآل البيت ويدافع عن رأيهم بأحقيَّة الخلافة بذكر الحجج والبراهين الذي استفاد من ثقافته بإيرادها وما انتشر في زمنه عند أهل الكلام والمعتزلة، تجديداً في المضمون الشعري للرثاء. ففي قصيدة مذهبيَّة أُخرى تثبت تشيُّعه تشيعاً مذهبياً بما عرض فيها من الحجج والبراهين، يقول في مدح علي وابنيه: (البسيط)

أَلَيسَ مَنْ حَلَّ مِنه في أُخُوَّتِهِ مَحلَّ هارونَ من موسى بنِ عِمرانِ؟!

رُدَّتْ لهُ الشمسُ في أفلاكها، فقضى صَلاتَهُ غَيْرَ ما سَاهٍ ولا وَاني

وشافعَ المَلِكَ الراجي شَفاعتَهُ إذْ جاءَهُ مَلَكٌ في خَلْقِ ثُعبانِ

أخي حبيبٌ حبيبُ اللهِ، لا كذبٌ وابناهُ للمصطفى المُستخْلَصِ ابنانِ [3]

فهو يذكر في البيت الثاني حادثة ردَّ الشس لعلي بعد غروبها ليصلي العصر ، لأنَّه وضع رأس النبي

---

1) ديوان الصنوبري، ص 232

2) ديوان الصنوبري، ص236، الرمث: مرعى الإبل من الحمض . والحرض: من نجيل السباخ وقيل هو من الحمض

3) تتمة ديوان الصنوبري، ص 55-56

على رجله وهو آتيه الوحي، وبقي حتى الغروب، فدعا ربَّه فأرجعَ الشس فصلَّى ثُمَّ غابت، والشيعة يستندون على مثل هذه الحجج لأحقيِّة علي والحسين للخلافة، ثُّمَ يقول: (البسيط)

قالَ النبيُّ لـهُ: أشقى البريَّةِ يا عليٌّ –إنْ ذُكِرَ الأشقى– شقيَّانِ

هذا عصَى صالحاً في عقرِ ناقتهِ وذاكَ فيكَ سَيلقَاني بِعِصيانِ[1]

وهنا يستند على بشرى بشَّر الرسول بها ابن عمه علياً، بأنه سيكون شهيداً، وقاتله وعاقر ناقة صالح هما من أشقى البريَّة ثُمَ يؤكد بأنَّ الحسين كأبيه شهيداً، فيقول: (البسيط)

نِعْمَ الشَّهيدانِ! رَبُّ العرشِ يشهدُ لي والخلقِ: أنهما نِعمَ الشهيدانِ

من قابِضِ الَّنفسِ في المِحرابِ مُنتَصِباً وقابِضِ النَّفس في الهيجاء عطشانِ

سيفانِ، يُغمدُ سَيفُ الحَربِ، إنْ بَرَزا وفي يَمينيها للحَربِ سَيفانِ[2]

ويؤكد على تضحيات كل من علي والحسين، فهما شجاعان وشجاعتهما أوصلتهما للشهادة، فعلي استُشهِدَ وهو يصلي بالناس في المحراب، والحسين استُشهِدَ وهو يقاتل الأمويين في كربلاء.

وفي قصيدة مذهبيَّة يرثي بها أهل البيت عليهم السلام، فيقول: (الهزج)

قفِ الركبَ العجالَ قفِ نلمَّ بساكني النَّجفِ

نلُمَّ بروضةٍ أكْرِمْ بها من روضةٍ أُنُفِ

بمختلفٍ لأبكارِ الـ سحائبِ أيِّ مختلفِ[3]

وأحقِّيَّته بالخلافة، فيقول: (الهزج)

---

1) تتمة ديوان الصنوبري، ص 56-57

2) تتمة ديوان الصنوبري، ص57

3) ديوان الصنوبري، ص335

صَفِيّ المصطفى وكفى فصِفْ أو لا فلا تَصِفِ

أخوهُ وصهرُهُ وظهيـ ـرهُ في مَوقفِ التَّلَفِ

وكاشِفُ همِّهِ أبداً بوجهٍ فيه منكشفِ

حباهُ بالوَصِيَّةِ إذْ حَباهُ وهو ذو دَنَفِ[1]

ويظهر التجديد فيها بأسلوبها الرشيق وألفاظها السهلة والسلسة و صوره إيحائيَّة واختار لها وزن الهزج من الأوزان القصيرة، وأكثر من التكرار خدمة للموسيقى، لتصبح من المواجيد التي ينشدونها الشيعة في ذهابهم إلى مقاماتهم في الكوفة وكربلاء.

4- رثــاء الثياب:

من الفنون التي شاعت في العصر العباسي وكانت تحمل في أعطافها التجديد والطرافة والفكاهة، ما كان يقوم به الشعراء من رثاء ملابسهم وطيالسهم، إمَّا تكسباً وإمَّا سخرية على الأوضاع التي كانت سائدة في العصر العباسي من غلاء واضطرابات سياسيَّة وعدم استقرار، وإمَّا نوعاً من التندر حيث شاع في أوقات المنادمة والسمر ومجالس الخمر الحديثُ عن فنون ولوحات ومعانٍ يطلبها المستمعون من الشعراء للتفكُّه والتسلية، ولعلَّ هذا ما دعا الصنوبري للتنوع في لوحاته ومعانيه؛ ليتحف المستمعين بأنواع بديعة طريفة ومدهشة من التحف الشعرية التي تتميَّز بالجدَّة .

ففي قصيدة مبتكرة يرثي الشاعر رداءه عندما احترق، يقول الصنوبري: (المنسرح)

كانَ ردائي أَجَلَّ أَعْلاقي منْ جُددٍ كُنَّ لي وأخْلاقِ

أَصُونُهُ مُشْفِقاً عَليه فما حَماهُ صَوْني لهُ وإِشفاقي

1) ديوان الصنوبري، ص336 ، أي المرض، أي حباه بالوصية وهو مريض

بل دبَّ منْه الإحراقُ في جسدٍ سيّانِ إحراقه وإحراقي[1]

ثُمَّ ينتقل إلى مدح أبي الحسن الذي أرسل في طلبه فتقاعسَ عن الذهاب إليه، لهذا السبب الجلل وللمصيبة التي حلَّت به. وكأنَّ الشاعر يطلب من هذا السيد النبيل أنْ يهديه رداءً بدل الذي احترق، وهو من باب طلب الاستهداء من الأصدقاء والأغنياء وهو أسلوبه الذي يتكسب به، فموضوعه الفكاهة والتسلية وشاعرنا يستغل الظرف والمنادمة للتكسب به، يقول: (المنسرح)

يا سابقَ المَجدِ يا أبا الحَسنِ الـ منجولِ فيه من نجل سُبَّاقِ

كيف ارتدائي به وها هو حُـ رَّاقٌ ومن يرتدي بِحُرَّاقِ [2]

وفي قصيدة ثانية طريفة يرثي طيلسانه وهي من القصائد التجديديَّة الفكاهيَّة، وأرى بأنَّ ما فيها من معاني القناعة والزهد جعلها قصيدة من باب التجديد في الرثاء الفكاهي، يقول : (الخفيف)

طَيْلساني على فراقي حريصُ قد تولَّى كما تولَّى القميصُ

إنَّ نَعلي ولَّت وكانت إذا سِرْ تُ قَلوصي والنعلُ بئسَ القلوصُ[3]

وكأنَّه يومىء لنا بأنَّ جلوسه في مجالس الخمر والمنادمة، وإنشاده للشعر وطلب العطايا والهبات سيجعله غنياً مشهوراً، وعدم ذهابه إلى هذه المجالس سيحرمه من هذه الهبات والهدايا فيبقى فقيراً لا يجد ما يلبسه.

فالرثاء عند الصنوبري سار في اتجاهين: الأول يتسم بصدق العاطفة، واستخدم الشاعر فيه الأوزان الطويلة ليعبِّر عمَّا في نفسه. ويشمل رثاء الأقرباء والأصدقاء، وألفاظه تتراوح ما بين بسيطة تميل إلى

1) ديوان الصنوبري، ص338

2) ديوان الصنوبري، ص 367

3) ديوان الصنوبري، ص212

اللغة المحكيَّة مع امتزاج بالمشاعر، واللجوء إلى تكثيف الإيقاع عن طريق التكرار بأنواعه. والرثاء التاريخي والرثاء المذهبي يتسمان عنده بصدق العاطفة، ويعتمد الشاعر فيهما على الصنعة اللفظيَّة واللعب بالمعاني، كالشعر المذهبي حيثُ يدخل التنافس في تصنيعها، وقد عمد الصنوبري – من أجل ذلك– إلى اختيار الأوزان الطويلة والمجزوءة واستخدام اللغة الحوشية الغريبة واللعب بالمعاني والتشخيص في الصورة، ويعمد إلى إطالة القصيدة واختيار القوافي المهملة كالشين والضاد، ويعمد إلى التكرار مع البديع خدمة للإيقاع الداخلي. أمَّا الثاني فيشمل رثاء الأماكن والملابس، وهي من الفنون التجديدية، وتتسم باللغة السهلة المحكيَّة واللعب بالمعاني والصور الطريفة والبحور الخفيفة والمجزأة والإيقاع الراقص والقوافي السهلة والإغراق في البديع وجاء من باب الفكاهة والتسلية.

رابعاً: الغزل

من الفنون التقليديَّة التي ظهرت في العصر الجاهلي، واستمرت بعد ذلك لما لها من تعلق في القلوب، بدأ الشاعر قصائده بالنسيب لجلب اهتمام الممدوح طلباً للنوال. وقد تطور الغزل في العصر العباسي مُتأثِّراً بالحياة الجديدة وشيوع الحضارة وتغيُّر العصر واختلاف الثقافة واختلاط الأجناس والتحلل الأخلاقي وضعف الوازع الديني. بالإضافة إلى انتشار الجواري والقيان والمغنيات، ومجالس اللهو ووسائله إلى انصراف الغزل إلى الناحية الحسِّيَّة المباشرة، وانصراف الشعراء وراء الإباحيَّة والمجون والعبث(1).

وقد استخدم الصنوبري الغزل في شعره التقليدي منه والمجدَّد، وحقَّقَ في هذا المضمار نجاحاً كبيراً بتوظيفه في الحانات والديارات؛ لأجل الشهرة والتكسب من روَّاد الحانات من الذين يُنادمهم من الأشراف، ففي قصيدة له يتحدث فيها عن الأدب بدأها بالنسيب قبل حديثه عن الأدب، يقول: (الوافر)

---

1) انظر: الموافي، محمد عبدالعزيز، حركة التجديد في الشعر العباسي، مطبعة التقدم، القاهرة، 1983م، ص100

أأنْ عزمَ الخليطُ على الوداعِ دعاك إلى مهمٍّ الشوقِ داعي

أعاذِلتي أَطَلْتِ اللومَ جهلاً وما ذو الجهلِ فينا بالمُطاعِ [1]

ويرى سعود محمود عبدالجابر أنَّ الصنوبري كانَ يستهل قصائده في التشويق للأصدقاء بالنسيب[2].

وأخالف سعود محمود عبدالجابر إلى ما ذهب إليه، فبعد مراجعة قصائد التشوق كلها في ديوان الصنوبري وجدتها تخلو من النسيب. وما الألفاظ في الأبيات الأولى التي تتحدث عن التشوق والاشتياق إلاَّ تشوقاً لأصدقائه، وليست نسيباً وغزلاً.

<u>أمَّا أقسام الغزل في شعره:</u>

1-الغزل الحسِّي:

وهو غزل تقليدي حِسِّي شاع منذ الجاهليَّة وتطوَّر وتجدَّد في العصر العباسي ومداره شعور الحب نفسه، وتأثيره في نفس المحب ومدى ارتباطه واندماجه معه، وموقف الحبيبة من صاحبها في الصد والوصال، إلى ما سوى ذلك من النواحي المعنويَّة التي لا تتعرض لمواضع حسِّيَّة في المحبوبة [3].

ويرى سعود عبدالجابر أنَّ مدار الغزل كان متوجهاً إلى الإماء والجواري والقيان على الأغلب لأنهنَّ غزونَ المجتمع، والسبب في ذلك كثرة الحروب بين المسلمين والروم مما أدَّى إلى زيادة الروميات في الشام وحلب تحديداً في زمن سيف الدولة، فكانت هذه النساء تُخالط الرجال وتجلس إليهم، وتغدو وتروح

---

1) ديوان الصنوبري ، ص274

2) انظر: عبدالجابر، سعود، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، ص236

3) انظر: هدارة، مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني الهجري، ص503

في غير تحرُّج[1]. يقول الصنوبري في قصيدة يتغزَّل بها غزلاً حِسِّيّاً يرتكز فيه على اللون؛ فخدُّها مُتورِّد وأسنانها بلون الأُقحوان أبيض، والطُّرة على رأسها سوداء وجبينها أبيض وما الجمال إلاَّ باجتماع الضدين، وهي كحلاء ذات رائحة عطرة، ويظهر فيه عنصر الحركة إذْ يُجاذب الردف خصرها الهضيم عندما تمشي فيُجاذبه هو الآخر، يقول الصنوبري: (الخفيف)

بأَبي من لو أنني ذُبْتُ ضُرّاً فيه ما قلت إنني ذبتُ ضُرّا

جاذبَ الخصرَ ردفُهُ إنَّ مِنْ أَحْـ سنِ شيءٍ ردفٌ يُجاذِبُ خصرا

فهو يُخفي تحتَ الغلائلِ غُصناً وهو يُبدي فوقَ الغلائلِ بدرا[2]

فتصويره واضح، إذْ يرسم الشاعر الحدث والحركة التي تنتج عن سير الجارية ومُجاذبة خصرها لردفها. ويجعلنا نتصور ما يصفه حقيقة كأننا نراه. وفي قصيدة أُخرى يقول واصفاً جمال جارية وصفاً دقيقاً حيث جعل من شكلها ربة الجمال، يقول: (المجتث)

إن كُنتِ للعَينِ قُرَّهْ فَأَنتِ للشَّمسِ ضَرَّهْ

بلْ ليسَ للشمسِ منْ ذا الـ جَمالِ مِثقالُ ذَرَّهْ

هاتي : أللشمسِ مما نعدُّهُ لك قَطْرَهْ ؟[3]

فهو يُكيل الأوصاف للمحبوبة بدون فحش أو نهم أو إباحيَّة، ويظهر فيها التجديد في الأُسلوب واللغة والموسيقى. فيلجأ غالباً في غزله هذا إلى البحور القصيرة والمهملة والمجزَّأة والألفاظ السهلة لاستخدامها في الغناء لزيادة شهرته وإعجاب الناس بشعره وتناقله على الألسن. ومن قصائده الغزلية المغناة التي تُعد

---

1) انظر: عبدالجابر، سعود، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، ص242

2) ديوان الصنوبري، ص26

3) ديوان الصنوبري، ص60-61

من التحف لما ضمَّنها من موسيقى راقصة، فألفاظها سهلة وتتسم بالسلاسة والعذوبة وصورها موحية ومعانيها يلتذ بها المتلقي، يقول الصنوبري: (السريع)

يا لابسَ الخزِّ على الخزِّ ... ما أَحْسَنَ البزَّ على البزِّ

عارضْتَني تهتزُّ فيه فقد ... عَرَضْتَ سيفَ الحبِّ للهزِ

من جمرةٍ لُزَّتْ إلى جمرةٍ ... أَضَرَّنا بالوردِ واللزِ[1]

ما خفتُ من شيءٍ كخوفي على ... خصرك من تِكَّتِكَ القزِ

يا كنزَ حُسْنٍ لستُ مستغنياً ... عنه بما في الأَرضِ من كنزِ

راحتنا في الخُلُقِ الحُلْوِ يا ... مُتْعِبَنَا بالخُلُقِ المُزِّ[2]

فغزله هذا حضرياً يوافق ذوق التحضُّر في عصره، ويظهر التجديد في بساطة اللغة وسهولتها والاستعانة في بناء الصورة على التصوير الإيحائي، كما ويختار لها الأوزان القصيرة والمجزوءة والأسلوب الرشيق والموسيقى المنغَّمة ، واعتماده على زخرفة شعره وموسيقاه بالبديع لجعل غزله هذا يصلح للغناء في الحانات ومجالس المنادمة.

ب- الغزل الفاحش:

وهو الذي يرتبط بالنوازع الحسِّيَّة المادِّيَّة، ويشعر الإنسان بنهم قائله والإغراق في الإباحية والفجور بعد أن خلع العِذار. وانحدر إلى البهيميَّة أو الرغبة الحيوانيَّة الجنسيَّة. وهو لون من ألوان الغزل الذي تأثَّر عند ظهوره بالعوامل الاجتماعيَّة والحضاريَّة والثقافيَّة. ففي مقطوعة له يتغزل بجارية ويُلمِّح بالفعل الفاضح، يقول الصنوبري: (المنسرح)

---

1) اللز: الزرفين، يُكنَّى به هنا عن عقربة صدغه.

2) ديوان الصنوبري، ص 128

وغارتِ القُمْصُ حين أسفلها يمسُّ ما لا يمسُّ أعلاها

جَاعِلةٌ رِيقَها مدَامَتَنا إذا سَقتنا وكأسَنا فاها

لئنْ كفاني التُّفاحَ وَجنتُها لقدْ كَفانِي الرُّمانَ ثَدْياها [1]

وبعد تتبع لكل ما وصلنا من شعر الصنوبري الغزلي لم نجد فيه فحشاً، وهذا دليل على عفَّة الشاعر.

2-الغزل بالمذكر:

لقد طرق الشعراء في العصر العباسي هذا الفن التجديدي في الشعر، بعدما تأثر ظهوره بالحضارة والحياة الاجتماعيَّة؛ بانتشار الجواري والغلمان في الديارات، حيث كان الغلمان يقومون بخدمة رواد الديارات الذين يتنادمون فيها، ويشربون الخمر ويستمعون للغناء ويعبثون ويجنون أصنافاً من المتعة فيها." وظهر هذا الفن في القرن الثاني الهجري –العصر العباسي الأول– وقد انتشرت هذه العادة السيئة عن طريق الفرس. وفي القرن الرابع الهجري انتشرت هذه العادة لدى شعراء العراق ومنها انتقلت إلى بلاد الشام وهناك عوامل عدة ساعدت على انتشار هذه الروح منها:

أولاً: كثرة الجواري والغلمان وشيوع التهتك والخلاعة والمجون.

ثانياً: شيوع مجالس الخمر ووصف مجالسها والتي كان سقاتها فتيان الروم والفرس وكانوا على جانب من الملاحة والخلاعة .

ثالثاً: كثرة الرقيق من الغلمان من مختلف الأجناس والأعمار الذين كانوا على حظ وافر من الجمال ويعملون في خمارات الأديرة وقصور الأغنياء"[2].

ويعبِّر هذا الفن" في كثير من الأحيان عن حقائق واقعيَّة تُصاغُ شعراً، وإنَّما كان يُقصد منه التندُّر

---

1) ديوان الصنوبري، ص463

2) عبد الجابر، سعود محمود ، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، ص250

والفكاهة "[1]. لقد كان التطور صدى لما أصاب العصر العباسي من ابتعاد عن القيم الفاضلة، وأثراً لتبدل المرأة التي يدور حولها الغزل، وأصبح الغلمان كالمتاع المكشوف، يوصفون كما توصف الجواري، ونقل الشعراء كالصنوبري إلى الغلمان معظم الأساليب الغزليَّة التي كان يتوجَّه بها إلى المرأة، حتى ليصعب التمييز بين من يتوجَّه إليه الشاعر بالغزل لولا الضمير الخاص بالمذكر "[2].

ويُعدُّ غزل الغلمان من الفنون التجديديَّة للغزل في العصر العباسي، وقد استخدمه الصنوبري كثيراً في شعره، ويرى محمد الكفراوي أنَّ هذا النوع من الغزل. ويدور معظمه حول إعجاب الشاعر وافتتانه بالغلمان مع وصف مواضع خاصة من أبدانهم وصفاً ينم عمَّا وراءه من رغبات وضيعة[3].

ففي قصيدة للصنوبري يتغزل فيها بغلام اسمه مظفر، يقول: (الرجز)

مُظَفَّرٌ كاسْمِهِ مُظَفَّرْ أَخْلاقُ لَيثٍ وَخَلْقُ جُؤْذَرْ

ما إنْ رَأينا سِواهُ بَدراً يَطلعُ في جوشنٍ وَمِغْفَرْ

يهتزُّ في سَرْجِهِ قَضِيبٌ [مُؤنَّثٌ] دَلُّهُ مُذكَّرْ[4]

وفي مقطوعة يتغزل الصنوبري بغلام بها، فيقول: (المنسرح)

ظَبيٌ به الوَردُ تاهَ والآسُ يَسكرُ من كاسِ طَرْفِهِ الكاسُ[5]

ومن الملاحظ أنَّ الصنوبري يُفضِّل من الغلمان ابن العاشرة، فقد أشار إلى ذلك مِراراً في شعره بالمُذكر، يقول: (الخفيف)

---

1) جابر، عادل وشفيق الرَّقب، تاريخ الأدب العربي القديم، ص 79

2) الموافي، محمد، حركة التجديد في الشعر العبَّاسي، ص101

3) انظر: الكفراوي، محمد عبد العزيز ، الشعر العربي بين الجمود والتطور ، ط2، مكتبة نهضة مصر ، القاهرة ، 1958 ، ص 97-99

4) ديوان الصنوبري، ص 61-62

5) ديوان الصنوبري، ص177

لسْتُ أَهوى إلاَّ ابنَ عشر فإنْ زا　　　دَ على العشرِ جاوزَ المقدارا[1]

ويقول في قصيدة أُخرى متغزلاً بابن العاشرة :　　　(منهوك الكامل)

واهاً لذاكَ الخِشْفِ منْ خِشْف　　　أُلْبِسَ تاجَ الحُسْنِ والظَّرْفِ

حين اسْتتمَّ العَشْر أو جَازها　　　قريبَ عَهْدِ الأُذْنِ بالشَّنْفِ [2]

يقول عبد الرحمن عطبة:" واستمرت هذه الظاهرة من الغزل بالمذكر متفشِّيَة بعد القرن الرابع الهجري وإنْ خفَّ منها طابع المجاهرة بالألفاظ الجارحة والإشارات الفاضحة، وفرضَ هذا اللون من الأدب نفسه على الذوق العام وإذا بعض الشعراء لا يعفون عن التغزل بالمذكر كما فعل الصنوبري[3].

وبعد تتبع لما قاله الصنوبري في قصائد الغزل بالمذكر في ديوانه لم أجد ما يذكر فيه التصريح بالفعل الفاضح، مما يؤكد أنَّ القول في هذا الفن لا يعدو أنْ يكون مُشاركة في الأغراض الشعريَّة بين الشعراء.

3-الغلاميات:

وهُنَّ الجواري اللواتي تشبهْنَ بالغلمان لبساً وشكلاً، لمَّا وجدْنَ رواد الديارات مالوا إلى تفضيل الغلمان عليهنَّ والتغزل بهنَّ. يقول الموافي: "ومن المستغرب أنَّ الجواري شعرنَ بالغيرة لما حدث من تفضيل المذكر على المرأة فقمنَ باللبس بلباس الغلمان والتشبه بهم، وسمُّوا بالغلاميات. وهذه ظاهرة غريبة لأنه كيف يُفضَّل الغلام على الجارية فتتصنَّع وتتشبَّه الجارية بالغلام ؟!!" [4] .

والصنوبري كغيره من الشعراء الذين كانوا يرتادون الديارات ويصفون ما يرونه بها، فقد كان يرى الجواري

---

1) ديوان الصنوبري، ص79

2) ديوان الصنوبري، ص331-332

3) عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص212

4) الموافي، محمد، حركة التجديد في الشعر العبَّاسي، ص101

يلبسنَ لباس الغلمان ويقمْنَ على خدمة الندامى وسقايتهم الخمر، فقام بوصفهنَّ.

يقول في غلاميَّة من الجواري تلبس لباس الغلمان: (المتقارب)

غُلامِيَّةٌ مُسْبَلٌ صُدْغُها　　　لها وَجْنةٌ مُشْبَعٌ صِبْغها

وثغرٌ به مضَغَتْ مهجتي　　　فيا ليتني دام لي مَضْغها

تعافُ الطِّرارَ وَتَصْمِيغها　　　وكمْ طُرَّةٍ عَيْبُها صِمْغُها

وما مَسَّ مِخْنَقَةً جِيدُها　　　ولا مِسَّ دَسْتَيْنَجاً رُسْغها [2]

فهو يصفها وصفاً دقيقاً، يبدأ بوصف وجهها وثغرها وعدم لبسها للطُّرَّة التي تلبسها الجواري على الرأس ولا تضع على جيدها عقداً أو لباساً، ولا تضع على رسغها حُلياً، ويصف حاله وما يلقاه منها.

4-الغزل العفيف:

وهو ذكر معاناة العاشق "الشاعر" مع صدود وبخل المعشوقة، وأثر تباريح الهوى وأثر الحب عليه، ويتسم هذا الفن بالعفَّة وعدم التصريح بالوصف المحسوس والمجون وكان يُسمَّى بالغزل العُذري في العصر الأموي. لقد قلَّ استخدام الغزل العفيف في العصر العباسي لدواعٍ اجتماعيَّة أهمها انتشار الجواري وشيوع المجون والخمر، فبعد أنْ طغت الجواري على الحياة العامة بتهتكهنَّ وخلاعتهنَّ، أصبح الغزل أغلبه حسِّيَّاً يخلو من صدق العاطفة. ومع ذلك ظهر في شعر الصنوبري ملامح من الغزل العفيف في بعض شعره. ففي قصيده له يظهر عليها العفة والحب العذري، يقول:

يا ظبيَ آلِ منيعِ　　　أطلِقْ عنان الهجوعِ (المجتث)

رجعتُ عن حلبٍ غيْـ　　　ـرَ طالبٍ للرُّجوعِ

---

1) ديوان الصنوبري، ص306 ، دَسْتَيْنَج: معرب دستينه، وهو حُليٌ يلبس في الأرساغ

أبكي ربوعاً بباب الـ ـجنان أيَّ ربوعِ [1]

فهو يرى تمنعها عليه ولم يحظَ منها سوى التسليم وقت رحيله، وهو تقليد لشعر الشعراء العُذريين. وفي قصيدة أُخرى يصف الصنوبري فيها حالهُ بعد صدود المحبوبة عنه، كحال الشعراء العذريين، فيقول:

(الخفيف)

أَبِلا زلَّةٍ أُهانُ وأُقْصى ويُطاعَ العُذَّالُ فيَّ وأُعْصى

أَقْصِري قد خَصصْتِ بالهجرِ مَن قد كان أَحْرى بوصْلِكُمْ أن يُخَصّا

كنتُ حرّاً فصرت عبداً كما قد كنتُ أُدنى فصرتُ في الحُبِّ أُقصى

أَغْرَتِ الكاشِحين بي فاستَطالوا إذْ رَأوها تَدعو إلى الهَجرِ نَصَّا [2]

وقد اتَّسم غله بالبراعة صوغاً ولفظاً، ومعنى وأُسلوباً. والغزل عنده صناعة ونوعٌ من الترف في فن القول فالمعنى طريف والأُسلوب رائق رشيق أَمَّا العاطفة ففيها تصنُّع وتكلُّف إلاَّ في بعض الأبيات.

فغزل الصنوبري أغلبه يندرج ضمن فنون الصنعة حيثُ مضى مُذيعاً خلاعاته مع الجواري والقيان والتعابث معهُنَّ، فهو لا يشدُّه للمرأة ولا يربطه بها إلاَّ أزهار جسدها ووروده ولذته، وهو يتغنَّى بعواطفه المكشوفة على أنغام الأوزان القصار والمجزوءة، فسح المجال فيها للألفاظ والعبارات الشعبيَّة المحكيَّة السهلة ومضى يلعب بالمعاني وقد نظمها في مقطوعات شعريَّة قصيرة ورشيقة على الأوزان السريعة كالسريع والمجتث وغيرهما، مؤلفاً النغم الخفيف والكلم العذب في أسلوب مبسط فيه رقة وليونة، كان يعمد فيه عمداً إلى الألفاظ المولَّدة وربطها بالاستعارات والتشبيهات المولدة. بألحان راقصة، لذا فالغزل عند الصنوبري مرتبط بالغناء والمنادمة حيث يقوم الشاعر بإمتاع رفاقه في المجلس بما يقوله من شعر

---

1) ديوان الصنوبري، ص288

2) ديوان الصنوبري، ص203-204

يُغنَّى، وما فيه من طرافة ومعانٍ بديعة وتجديد، ناشراً جو الفرح والسرور، ويُغدق الأغنياء عليه العطايا والهبات بالمقابل فيُدخلون إلى نفسه السرور كما أدخله في نفوسهم.

خامساً : الفخر

الفخرُ من الأغراض التقليديَّة التي أصابها التجديد، وهو الإشادة بالصفات الحميدة، وتمدُّح الشاعر بفضائله الخاصَّة وتبيان مزاياه الكريمة من أصل ونسب وبطولة وشجاعة وأقوال وما شابه ذلك. لقد "تطور الفخر إذْ لمْ يعد الفخر بالقبيلة هو السائد في شعر الفخر بل ظهر الفخر بالشاعر نفسه، وذلك لأنَّ الروابط القبلية ضعفت"[1] . "وغدا الشعراء يُمجدون تاريخهم ويتغنون بأمجادهم"[2].

ويرى محمد الكفراوي أنَّ الفخر في ظلِّ الدولة تحوَّلَ كلُّ فردٍ يشعر باستقلاله الذاتي في الدولة وحمايتها وصارَ فخر الشعراء بآدابهم ونباهة شأنهم أكثر من فخرهم بالشجاعة وحماية الجار وكثرت فيه المبالغات الدَّالة على الغرور، والفخر كالمدح أصابه التطور حيث تغيرت فيه المثل العليا تغيراً كبيراً [3].

افتخر الصنوبري بلقبه الذي لقَّبه الخليفة العباسي المتوكل لجدِّه، يقول: (المنسرح)

إذا عُزِينَا إلى الصنوبرِ لمْ … نعزَ إلى خاملٍ منَ الخَشَبِ

لا بلْ إلى باسقِ الفروعِ علا … مُناسباً في أَرومةِ الحَسَبِ

يا شَجراً حُبُّهُ حدانيَ أنْ … أفدي بأمي محبةً وأبي

فالحمدُ لله أنَّ ذا لقبٌ … يزيدُ في حُسْنِهِ على النَّسَبِ [4]

---

1) عبدالجابر، سعود محمود، الشعر في رحاب سيف الدولة، ص176

2) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص 234

3) انظر: الكفراوي، محمد، الشعر العربي بين الجمود والتطور، ص141

4) ديوان الصنوبري، ص392-393

وإذا افتخر الناس بالنسب أو بالنفس، نجد الصنوبري يفتخر بهما معاً، يقول: (الكامل)

لوْ لمْ يكنْ لي في ذؤابةِ خَندفٍ نَسَبٌ سوى الآدابِ كنتُ عَريقا

قَومٌ إذا دَلفوا لِحربٍ مَزَّقُوا هامَ العِـدى بِسيوفِهم تَمزيقا [1]

وفي هذه القصيدة التي يفتخر فيها بنسبه، قام بتعداد ساداته بدءاً بالنبي (ص) وأبي بكر وعمر (رضي الله عنهما)، وفي ذكره لهما بالمدح أُحتُجَّ على أنَّ مذهبه زيدي معتدل. وأتباع المذهب الزيدي لا يسبُّون أبا بكر وعمر، وكذلك لا يناصبون العداء للعباسيين كباقي الفرق الشيعيَّة التي تناصب العباسيين العداء لما قاموا به من قتلهم وتعذيبهم . وفي هاتين القصيدتين بدا التقليد فيهما لأنَّه يفتخر بنسبه أكثر من نفسه.

وفي قصيدة أُخرى تحمل طابع التجديد لفخره بنفسه، يقول فيها: (الكامل)

وما كانَ يجفوني حبيبٌ أُحبُّهُ وما كانَ يَقليني صديقٌ أُصادقُهْ

على أنني لو أنَّ بابَ مَلَمَّةٍ تَضايقَ يوماً لم يَهُلْني تَضايُقُهْ

وإني إلى قَصدِ الخلائقِ لمْ أزلْ سَريعاً إذا ما الأمرُ نَابتْ حَقائقُهْ

وفيٌّ إذا أعطى الوثائقَ لامرئٍ ولا خير فيمن لا تصحُّ وثائقُهْ [2]

ثمَّ يفتخر بمهارته في الشعر وسبقه غيره وتفوقه، وحسد الشعراء له، فيقول:

ويَحسُدُني في الشعرِ قومٌ ولمْ أكنْ لأحْسُدَ مَخلوقاً وذو العَرشِ رازِقُهْ

فيا ذا الذي يَسعى لِيدركَ غايتي رأيتُ هَجيناً مع جَوادٍ يُسابقُهْ

أَذَقتُ دَعيَّ القَوم مِن سُمِّ مَنطقي وأَحْجِ بأنَّ السُمَّ يُتلَف ذائِقُهْ[3]

---

1) ديوان الصنوبري، ص340–341

2) ديوان الصنوبري، ص343

3) ديوان الصنوبري، ص344

ويظهر بأنَّ الصنوبري في فخره كان يُزاوج بين الفخر التقليدي بالأنساب وبين فخره بنفسه. ويفتخر بشعره كثيراً، ولم يكن ذلك إلاَّ دليلاً على مقدرته الشعريَّة وحذقه وجودة شعره من جهة، ومن جهة أُخرى تشبُّهاً بالبحتري؛ إذْ كان معجباً بشعره ويفخر به كثيراً.

وفي قصيدة يمدح فيها أبا بكر محمد بن الحسين الهاشمي[1] ويفتخر بشعره: (الكامل)

أنا الذي شعرُهُ وَشْيُ الرياضِ فلي   في كُلِّ أرضٍ غدا من وشْيِهِ لُمَعُ

الشَرقُ والغَربُ مَعمورانِ بي أبداً   فلي بِلحظِ الصِبا مَرأىً ومُستَمَعُ[2]

يؤكد بأنَّ شعره يحتوي الزخرفة والتنميق كوشي الرياض، فالبيئة الحلبية أثَّرت على شاعرنا فأصبح التنميق والزخرفة وتعدد الألوان والأغراض من سمات شعره ونسجه الدائم للشعر، فنال شهرة وانتشاراً.

سادساً: الوصف:

يُعدُّ الوصفُ من الأغراض التقليديَّة التي وُجِدَت مع وجود الشعر منذ العصر الجاهلي. وهو أشمل الأغراض الشعريَّة التي عُرِضت في الأدب، وهو ليس بالفن الشعري المستقل فحسب؛ بل هو عماد أكثر الألوان الشعريَّة من هجاء ورثاء وغزل وفخر[3].

وقال ابن رشيق: " وقال بعض المُتأخرين: أبلغ الوصف ما قلب السمع بصراً. وأصل الوصف الكشف والإظهار، يقال: قد وصف الثوبُ الجسم، إذا نَمَّ عليه ولم يستُره"[4]. فأفضل الوصف ما يجعل المستمع يسمع الوصف كأنَّه يراه عياناً، بعد تمثُّلِه في ذهنه.

---

1) أبو بكر محمد بن الحسين الهاشمي أحد وجهاء مدينة حلب وأغنيائها، جمعته مع الصنوبري مجالس المنادمة، ومدحه الصنوبري

2) ديوان الصنوبري ، ص269

3) انظر: عبدالجابر، سعود محمود، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، ص339

4) القيرواني، ابن رشيق، العمدة ، ج2 ، ص295

أقسام الوصف :

أولاً: الوصف التقليدي:

إنَّ الوصف التقليدي هو وصف يدخل في بناء القصيدة التقليديَّة كالمدح أو الغزل أو الفخر، حيثُ يصف الشاعر حيواناً كالفرس أو الجمل أو الأطلال أو الليل وطوله أو السيول والأمطار.

ويرى سعود عبد الجابر أنَّ الوصف حين يُعَدُّ غرضاً شعرياً منفصلاً عن غرض آخر كالمدح أو الغزل هو الوصف المجرد لما يُشاهِده الشاعر أو يحسُّه من الظواهر الطبيعيَّة والموجودات والمعاني الكونيَّة النفسيَّة. ويتغيَّر الوصف تبعاً لتغيُّر البيئات والمجتمعات والمحسوسات من عصر لعصر[1].

والصنوبري استخدمه في مدح سيف الدولة الحمداني واصفاً الروم بعد انتهاء المعركة : (الوافر)

تركتَ الرومَ: بَعضُهُم قتيلٌ ... يَمجُّ دَماً وبَعضُهمُ أَسيرُ

ولمَّا طارَ بأسُكَ أمسِ فيهم ... هَفَوا جَزَعاً كما تهفو الطُّيورُ[2]

فالصنوبري يصف قوة سيف الدولة وقدرته على إفناء الأعداء، فقد قتل وأسر الكثيرين وأصبحوا عند رؤيته كالحمام الهارب بكل اتجاه فزعاً. إنَّها صورة قائمة على المُبالغة وصنع البطل الخارق، الذي لا يقف بوجهه بشر. وفي الهجاء يقوم بوصف المهجو وصفاً جامعاً يجعلنا نسمع كأننا نرى كوصفه للشمَّاس في غرض الهجاء الساخر سابق الذكر.

ثانياً: الوصف المتجدِّد: قام الصنوبري بالتجديد في فنِّ الوصف، وتحوَّل الوصف في شعره إلى غرض قائم بذاته، فبعد أنْ كان جزءاً من غرض من الأغراض، أصبح غرضاً مُستقلاً بذاته، وأصبحت

---

1) انظر: عبدالجابر، سعود محمود، الشعر في رحاب سيف الدولة، ص 339

2) ديوان الصنوبري، ص70

قصيدة الوصف تتحدث عن الوصف من أولها لآخرها. ومن الوصف المتجدد في شعر الصنوبري:

أ- وصف الطبيعة: قام الصنوبري بوصف كل مظاهر الطبيعة بطريقة تجديديَّة، إذْ سعى إلى أنسنة الطبيعة ومشاركته الوجدانيَّة لها وتفاعله مع مظاهرها مستعيناً بالانحراف الشعري المتمثِّل بالتشخيص.

ويُقسم فن وصف الطبيعة في شعر الصنوبري إلى:

1- وصف الطبيعة المتحركة:

لقد أكثر الصنوبري من وصف الحيوانات والطيور والزواحف والحشرات وغيرها وتصوير أفعالها وحركاتها، فقد وصف الفيران والسنور والفأرة البيضاء والفرس وفهد الذبان والهر والديك ووصف الصنوبري الطيور وأفعالها وأصواتها فقد وصف الديك وطائر الورشان والبازي والحمام.

ووصف الصنوبري من الحشرات (البراغيث)، وقد قام بوصف البراغيث وصفاً تجديديًّاً، إذ استعان بالمفارقة التي تقوم على السخرية؛ لتعميق معاناته مع هذه الحشرات، التي يُعبِّر عنها الشخص بعكس ما يقصده الفعل. يقول الصنوبري: (المتقارب)

حمتني البراغيثُ طيبَ الكرى فليس يطوفُ الكرى بالمآقي

طفقن يَردنَ رفاقاً دمي ومن أطولِ الورِدِ وردُ الرفاقِ

تفوقُ الهماليجَ في مشيها إليَّ وتقفزُ قفزَ العتاقِ[1]

واستخدم الصنوبري الفعل (حمتني البراغيث) لِلإيحاء بأنه يشكر البراغيث التي قدمت الحماية والمساعدة للشاعر. ولكنه بعد ذلك يصدم المتلقي (بكسر التوقع) عندما ينقض مبدأ الحماية عندما

---

1) ديوان الصنوبري، ص368 ، الهماليجَ: فارسي معرَّب وهو حسن سير الدابة في السرعة والبترة، والجمع هلاج، وكانت تطلق على البراذين

يقول (طيب الكرى) أي النوم الهنيء، أي أنَّ استخدام الفعل (حمى) أتى به الشاعر على شكل سخرية مبطنة، من باب المفارقة، وعمَّق من الصورة بالاستعانة بعنصر الحركة (حمتني، يطوفُ، طفقنَ، تفوقُ، تقفز) فهذه الحركة الدائبة للبراغيث ومحاولة شرب دمه نوع من المعاناة والعذاب ، فعمَّقت الحركة من معاناة الشاعر النفسيَّة وانفعاله، وقدرة هذا المفترس على إلحاق العذاب جسمياً بشرب دمه ونفسيَّاً بمنعه النوم. "والمفارقة الحركية تكتسب أهميَّة مُتزايدة نظراً لأنها تنقل الصور الفنِّيَّة من جمود الإطار الفوتوغرافي إلى حركيِّة الصور المتحركة وبخاصة تلك التي يتجلى فيها عنصر السخرية والتهكم لتنحو الصورة منحى الكاريكاتوريَّة "[1]. وتكمن المفارقة من أنها جانب من سخرية وتناقض، تُعمِّق معاناة الشاعر وتنقل انفعالاته ورفضه للواقع الذي يعيشه من جهة ومن جهة أُخرى يثير الدهشة في نفس المتلقي بكسر التوقُّع المُتأتي من المفارقة والسخرية.

ويصف الصنوبري فهد الذبان، فيقول: (مجزوء الرجز)

أعجبَ مُستفادٌ أفَادنِي زَماني

من الفهودِ فَهدٌ في الاسمِ لا العَيانِ

تلكَ ذواتُ أربعِ وذاكَ ذو ثَمانِ

كأنَّما أرجُلُهُ مَخالبُ النَّغْرانِ

سَيفاهُ سَيفا فِيلٍ والدِّرعُ دِرعُ جانِ [2]

ويبرز التجديد في رشاقة الأسلوب وقرب المأتى والموسيقى الموقَّعة المتأتية من اختيار مجزوء الرجز، مع روي النون المكسورة المسبوقة بالألف لتربط الإيقاع ببعضه ويُغنيه.

---

1) شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م، ص145

2) ديوان الصنوبري، ص455

2-وصف الطبيعة الصامتة:

ونعني بها كل أشكال الطبيعة من أشجار وثمار ونبات وروضيات ومائيات وثلجيات وفصليات.

يقول التويجري:" كان الوصف مُلازماً الآداب الإنسانيَّة لأنَّه ملازم لطبيعة النفس البشريَّة..، فكان يتغنَّى بما يُشاهِدُهُ من جمال الطبيعة المحيطة به فيعبِّر عن روعتها وعمَّا يختلج في نفسه من أحاسيس تجاهِها"[1]."وقد سيطر الوصف على وجدان الشعراء وبخاصة البحتري الذي وجد فيه متنفساً لأشواقه الفنِّيَّة وتلاقياً مع نفسه الحسَّاسة الشاعرة "(2). فكان يستطرد بمدحه إلى الوصف كما نجد في قصائده التي مدح بها المتوكل. ويقول التويجري:" إنَّ الشعر الوصفي في العصر العباسي تغيَّر موضوعه بتغير الحياة التي أخذت تتسم في هذا العهد بالترف والرخاء والرفاهية، ومظاهر الحياة الحضاريَّة فصار الشاعر يصف الجنائن والزهر والبرك والقصور ومجالس اللهو والشرب وما تحتويه من جواري

ومغنيات (3). فالصنوبري لمْ يكن أوَّل مَنْ قال في وصفَ الطبيعة شعراً، ولكنه ألحَّ على وصف الطبيعة وجدَّد فيها حتى أصبح إماماً لها. وكذلك فعل في الثلجيات والفصليات.

ويقول بركلمان "يُعدُّ الصنوبري أوَّل من وصف حُسن مجالي الطبيعة في سهول الأرض من كبار الشعراء، حقاً عبَّرَ أبو نواس وغيره من شعراء الحضر عن آثار الإعجاب بالحدائق والجنات في نفوسهم، ولكن أحداً قبل الصنوبري لم يتعهد الشعر في ذلك الغرض الفنِّي" [4].

ويُعَدُّ الصنوبري الشاعر المُصوِّر لأنه "فنان رُزِقَ قدرة على التصوير والتمثيل، فهو لا يقتصر في حسِّ

---

1) التويجري، صالح، الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي ، ط1، دار الأصالة للثقافة والنشر، الرياض، 1981م، ص 138- 139

2) الموافي ، محمد، حركة التجديد في الشعر العباسي، ص118-119

3) انظر: التويجري، صالح، الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، ص 139

4) بركلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ج2، ص97

الجمال على الجانب السلبي الذي يخلف في النفس المتعة والرضى، لأنَّ هذا قدر من الإحساس قد يستوي فيه الفنان وغير الفنان، بل هو يحيل ذلك إلى أثر فنِّي يعكس للناس قدرته على التعبير عن إحساسه بالجمال مصبوغاً بعاطفته وخياله" [1].

ولم تبلغ الألفاظ عند شاعر من الشعراء مبلغ الموسيقى والغناء إلاَّ عند البحتري ولا سيَّما حين يصف الربيع الطلق المختال الضاحك [2]. ولقد سار الصنوبري على طريقته وعُدَّ من أقرب الشعراء إليه حتى عدَّه مصطفى الشكعة تلميذاً له [3]، لكنَّ الصنوبري لمْ يتوقف عند تقليده في لغته وموسيقاه بل تعدَّاه وتفوَّق عليه حتى أصبح إمام الطبيعة في العصر العباسي." لقد عاش الصنوبري للطبيعة وأُغرم بها وهام حتى أصبحت شغله الشاغل يصف حدائقها وروضها حتى نراه يُخالف القدماء في وصفهم الأطلال والديار "[4].

وتُعَدُّ طبيعة حلب من أغنى مصادر الإلهام لدى شاعرنا الصنوبري والكثير من الشعراء الذين عاشوا في حلب وأمدتهم جميعاً بفيض من الإلهام، فتعلقوا بها وتغنُّوا بجمالها[5].

ويُعَدُّ شعر الطبيعة عند الصنوبري من الفنون المتجدِّدة والمتطورة عن شعر الوصف والتي قام الشاعر بتوليد أغراض جديدة لوصف الطبيعة في العصر العباسي الثاني. ويرى عبد الرحمن عطبة أنَّه لما جاء العصر العباسي أخذت ملامح التطور تتسلل إلى شعر الطبيعة. لقد حافظ على كثير من موضوعات الوصف التقليديَّة، ولكن جدَّت فيه أيضاً موضوعات لم تكن مألوفة من قبل، ودخلت فيه صور

---

1) عطبة، عبد الرحمن ، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص69

2) انظر: التويجري، صالح، الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، ص146

3) انظر: الشكعة ، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص512

4) التويجري، صالح، الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، ص 149

5) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص55

وتشبيهات مُستمدة من البيئة الحضرية الجديدة، ولجأ كثير منهم إلى التشخيص والتجسيم، وإعطاء الموصوفات حياة وحركة ومزجها بالألوان والظلال، وخلق أنواع من التعاطف بينها وبين الإنسان(1).

ويكمن التجديد في شعر الوصف بأنسنة الطبيعة وتشخيص كل ما فيها، ليرسم صوره عبر التشخيص والتجسيد، فيلجأ الشاعر في وصفه إلى التشخيص وقد يجد في المنظر انعكاساً لآلامه ولحالته النفسيَّة القلقة الحزينة، وينجح في تصوير المشاركة الوجدانية بينه وبين الطبيعة، ويرضي الحواس الفنِّيَّة كلها مما يُعَدُّ عملاً فنِّيَّاً يُمثِّل المدرسة الرومانسيَّة بكل مقوماتها الفنِّيَّة، كما ويمثِّل التجديد في شعره.

فالشاعر الذي ملكت الطبيعة عليه نفسه ووقف عليها فنَّه، كانت الغرض الأول عنده هو الصنوبري، الذي كلف بالطبيعة وولع بالروض والزهر والطير والماء والضياء، وبجمال الفصول، لقد أعطاها من ذاته ومن فنِّه، فعُرف بها وعُرِفت به. لقد عاش الصنوبري للطبيعة واتخذ له بستاناً يزرع فيها الورود والرياحين والأزهار ويتعهدها تعهد المحب العاشق والأب الحاني. وبعد تفحُّص شعر الطبيعة في ديوان الصنوبري، **لاحظت الدراسة أنَّ هناك نوعين من شعر الطبيعة المتجدِّد:**

النوع الأول: وهو التجديد في المقدمة: ويتضح ذلكَ في قصائد المدح والخمر والفخر، حيثُ يظهر التجديد في استبدال المقدمة الربيعيَّة أو الروضيَّة أوالفصليَّة أو الثلجيَّة بالمقدِّمة الطللية.

لقد جدَّد الصنوبري في قصيدة المدح إذْ بدأ فيها بذكر الأطلال كمقدمة طللية ثُمَّ كسر التوقع عند المستمع باستبدال مجلسٍ تُغني فيه الطيور، وتدور حسناءُ بالخمر على الجلساء وتُحيط بهم الزهور والرياض من جميع جوانبها بهذه الأطلال، إنها لنظرة تجديدية باستبدال المقدمة الطللية بوصف مجلس خمر ومنادمة.

وفي قصيدة يمدح فيها أبا تمام الهاشمي ويستبدل المقدِّمة الطللية بوصف شجر الخوخ والروض في

1) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص71-72

مجلس خمر، يقول: (الطويل)

أرى شَجَرَ الخوخِ استجدَّتْ ملابِسَا تَوَقَّدن حتى خلتُهُنَّ مَقابسا

تَلَبَّسْن ثوباً عُصْفُرِيّاً تخالها إذا لحظتها العينُ فيه عَرائسا

لدى رَوضةٍ ما إن تراءت لناظرٍ نَمَارِقُها إلا أرَتْهُ الطَّواوسا[1]

فالصنوبري يُبدعُ في هذه القصيدة؛ إذْ يرسم بالكلمات لوحة فنِّيَّة رائعة لمجلس خمر، لبس شجر الخوخ فيها ثوباً موشىً بالأنوار الحمراء والصفراء من الزهر في روضة مُلِئتْ بالزهور، ويُدار على رفاقه الخمر حتى الصباح.

النوع الثاني: وهو التجديدي، ويظهر في مقطوعات أو قصائد تامَّة تتحدث عن فن من فنون شعر الطبيعة بشكل خاص، وهذا النوع يتَّسم بالوحدة الموضوعيَّة ويأتي في أحيان كثيرة على شكل مقطوعات شعرية حيث وسمت الحضارة والبيئة الشعر، فمال إلى البساطة والسهولة في لغته وأوزانه وأعاريضه وإبداع صوره. فمن ربيعياته قوله: (الكامل)

يا ريمُ قومي الآن ويحكِ فانظري ما للربى قد أظهرتْ إعجابها

كانت محاسِنُ وجهها محجوبةً فالآن قد كشفَ الربيعُ حِجابها

وردٌ بدا يحكي الخدودَ ونرجسٌ يحكي العيونَ إذْ رأتْ أحبابها [2]

فالشاعر يبدأ ربيعيته بنداء صاحبته ريم، ويطلب منها أن تُعجِّل بالاستيقاظ لرؤية الرياض التي كشف جمالها الربيع، بعد أنْ امتلأت بالمحاسن والجمال.

ويرى الشكعة أنَّ الشاعر يصف الرُّبى بحسناء مُحجَّبة فإذا أهلَّ الربيع عليها بأزهاره كشف منها ذلك

---

1) ديوان الصنوبري، ص139

2) ديوان الصنوبري، ص389

القناع وأزاحَ حِجابها فبدت حسناء فاتنة [1].

فقد تفتَّح الورد فيها كالخدود الجميلة، وتفتَّح النرجس الذي يُحاكي عيون الجميلات الواسعة التي طالت رُموشها عند رؤية أحبابها، فيلجأ الشاعر للتشخيص في رسم صورة هذا الربيع، يقول الصنوبري:

(الكامل)

وكأنَّ خُرَّمَهُ البديعَ وقد بدا — روسُ الطواوسِ إذْ تُديرُ رقابها

والسَّرْوُ تحسَبُهُ العُيونُ غوانياً — قد شَمَّرتْ عن سُوقِها أثْوابَها

وكأنَّ إحداهُنَّ من نفحِ الصَّبا — خُودٌ تُلاعبُ مُوهِنَاً أتْرابَها

لو كنتُ أَمْلكُ للرِّياضِ صِيانةً — يوماً لما وَطِىء الِّلئامُ تُرابَها [2]

ويصف الصنوبري أشجار السرو الممشوقة الهيفاء فيشبِّهها بالغواني وقد شَّمرْنَ ثيابهنَّ عن سيقانهنَّ، ويشبه الشجرة الواحدة – وقد هبَّت عليها نسمات الصبا فأمالتها يُمنة ويسرة – بالحسناء التي تلاعب أترابها في تيه ودلال، ويختم القصيدة بتمنٍ، وهو أن يمنع هؤلاء اللئام من تدنيس الرياض.

فليست الرياض في نظر الصنوبري مخلوقات جامدة، فهو يضفي عليها من خياله ما يُجسِّمها ويشخِّصها ويُغدق عليها الحياة فيجعلها تمور بالحركة والانفعالات والعواطف، وفي مقطوعة أُخرى، يقول:

(الكامل)

قَدِمَ الربيعُ فكانَ أحسنَ قادمٍ، — في موكبِ الأزهارِ، أحسنَ موكبِ

وتجلَّتِ الأشجارُ، من أوراقها، — حُلْيَيْنِ: بينَ مُفضَّضٍ، ومُذهَّبِ

مِثْلُ المشاجبِ منظراً، فمتى تشا — تنظُرْ إلى غُصْنٍ قصيرِ المِشجبِ

---

1) انظر: الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين ، ص489

2) ديوان الصنوبري، ص390

انظرْ إلى الحَبِّ المُنظَّمِ، فوقَها وإلى نَدى، من فَوقِ ذاك، مُحبَّبِ[1]

فالصنوبري ينسجُ بخياله عند رؤية الربيع صورة أو لوحة فنّيَّة رائعة إنها صورة لعرس، العروس فيها الربيع وموكب العرس مكوَّن من الأزهار، والأشجار في هذا العرس مدعوون يلبسون اللباس الراقي ما بين الأبيض والمذهَّب، وفوقها الثمار مُنظمة فوقها، وعليها قطرات ندى تزيد اللوحة جمالاً وروعة. إنَّه يرى الطبيعة دولة سكانها من الزهر تنبض بالحياة.

وقسَّم الصنوبري شعره في وصف الطبيعة إلى الفنون التالية:

1-**الروضيات:** لقد جادت الطبيعة بالروض ذي ألوان من الفتنة الحالمة الخلَّابة والبهجة بما فيها من أزهار وورود وسهول خضراء منبسطة؛ كأنها سندس أخضر، ولقد برع الصنوبري في رسم لوحة للروض، فأبدع في وصفه وجانس بين تلك المناظر والواقع وإضافة التصوير الذي يزيد شعره إبداعاً وصدق عاطفة، يقول الصنوبري: (الخفيف)

كمْ ثنايا وكمْ عيونٍ مراضِ من أقاحٍ ونَرجسٍ في الرياضِ

كمْ خدودٍ مَصُونةٍ من شقيقٍ لم تُبَذَّلْ للَّثْمِ أو للعِضاضِ

جلّنارٌ إناؤُه جلُّ نسريـ ـنٍ شفاءُ المرضى منَ الأمراضِ[2]

إنَّ هذا الرسم البديع الذي صوَّر فيه الروض مُستخدماً في بداية قصيدته (كم الخبريَّة التكثيريَّة) التي تجعلنا نتخيَّل روضاً مليئاً بكل أصناف الزهور من أقاح ونرجس وشقيق وخُزامى وخيري وبهار و... فالشاعر مُعجب بهذا الروض، ويلجأ إلى التشخيص لينقل التجربة إلى المتلقي، حيث يصف الزهور بنساء فاتنات تسلب الألباب؛ فالزهور لها ثنايا وعيون مِراض وخدود طاهرة لمْ تُمَسَّ أو يُدنِّسها مُدنِّس

---

1) ديوان الصنوبري، ص 399 ، المِشجبِ: عيدان يوضع عليها الثياب والأسقية

2) ديوان الصنوبري، ص225

فتفقد عُذريتها وفي الروض جُمَم مُسرَّحة مزروعة بانتظام دون تسريح بمشط وكأنَّه يشبهها برؤوسٍ، شعرها منسدل مسترسل وأطرافها مُنظَّمة وكأنها أطرافُ شَعرٍ مُهذَّبة، هُذِّبتْ دون مقص. أمَّا ألوان هذا الروض فيُظهر افتتانه بها: ففيها اللون الأحمر والأخضر مُعلَّم ببياض، ولون البهار في الروض أصفر يُشبه لون وجه العاشق الهائم؛ الذي أماته صدود المُحبِّ، ويلجأ الشاعر هنا إلى الصنعة والتشبيهات ويميل إلى التجسيم والتشخيص ليخرج لنا وصفاً دقيقاً لهذه الرياض الجميلة. فقد شبَّه البهار وشخَّصه بعاشق قد حوَّل الصدود وجهه صُفرة تُشبه صُفرة وجه الميِّت. يا لهذا الرسم البديع بالكلمات لخلق لوحة تفوق الواقع وتترك في نفوس المُتلقِّين أحلاماً وأمنيات بالهروب من الواقع إلى هذه الأماكن التي تُنسي الهموم، وتشرح القلوب للعيش في هذه الأماكن التي عاش بها الصنوبري عيش العُشَّاق. ويصف الصنوبري الرقتين التي يكثر فيها الروض، فيقول: (الكامل)

أمَّا الرياضُ فقد بَدَتْ ألوانها ... صاغت فنونَ حُليّها أفنانُها

دقَّتْ معانيها ورقَّ نسيمُها ... وبدتْ محاسنُها وطابَ زمانها

نُظمت قلائدُ زهرها كجواهرٍ ... رطبٍ زمردها نقٍ عقيانُها

لو أنَّ غدرانَ السحاب تواصلتْ ... سَحَّاً إذا لتواصلتْ غدرانُها

تبكي عليها عينُ كُلِّ سحابةٍ ... ما إنْ تملُّ من البكا أجفانُها[1]

لقد أكثر الصنوبري من الذهاب إلى رياض مُتنوعة الجمال، حتى أنَّ غدرانها تزيدها جمالاً فالأمطار لا تتوقف فيها، ولجأ للتشخيص فجعل للسحاب عيوناً لا تمِل من البكاء من أجفانها دلالة على كثرة خيراتها ورياضها بارتباطها بكثرة الأمطار التي تسحُّ عليها فهو يعشق الرقتين حتى السحاب يعشقها ويبكي عليها؛ فيزيد جمالها عند الربيع. وهذا التصوير المبدع هو تصوير وجداني ينطلق من أعماق

1) ديوان الصنوبري ، ص449

نفسه، ويبرز قدرة الشاعر ومقدرته على رسم صور حيَّة تشهد بشاعريته.

2- الزَّهريات:

لقد هام الصنوبري بالزَّهر وأنواعها وألوانها وأسمائها وعشقها حتى أنَّه جعل منها بشراً تتحدث بلغة لا يعرفها غيره ويفهم ما تريده، وهي ساكتة، يقول: (منهوك الكامل)

زَهْرُ الرياضِ إذا هي ابتسمتْ تدعو فيسرعُ نحوها الخلقُ

فتظلُّ تنطقُ وهي ساكتةٌ إنَّ الرياضَ سكوتُها نُطْقُ(1)

والناس في تلقيهم الجمال مُتفاوت، فمنهم مَنْ يَشدُّه جمال الشكل لكنَّ المُحِب للجمال لا يشغله الشكل عن المضمون، فالشاعر يعشق رونقها وجمالها وما تتركه من أثر في نفسه فيضفي عليها من براعة الوصف ما يخلع عليها صفات الكمال والقداسة فهو يعبدها وينقطع إليها عمَّا سواها وتخاطبه ويفهم صمتها وسكوتها، فيفهم لغة الجمال ويهيم به.

هذا هو التجديد الحقيقي الذي نبحث عنه في شعر الصنوبري هو فلسفة الجمال لدى شاعر هام فيه، وتمثله في الزهور بمختلف أصنافها وألوانها وتأثَّر بها وأثَّرَ بها، ونقل تجربته الشعريَّة للمتلقي بعد أنْ مَزجها بذوب مشاعره وأحاسيسه وصوَّرها معشوقة كاملة، بل هي ربة الجمال التي يصبو لعبادتها والتغنِّي ببراءتها وسحرها. ويتمنَّى أنْ يحفظها بعيدة عن أيدي اللئام الذين يُدنسوها بطيشهم وتهورهم وأنانيتهم. وكل ما دلَّ على الجمال والطُّهر يُسارعون إلى تدميره.

لقد حوى الصنوبري ثقافة زهريَّة واسعة تتجلَّى في معرفة أسماءَها ومواسم تفتُّحِها، والتمييز بين دائمة الخضرة منها والموسميَّة، فالسرو والآس دائما الخُضرة، أمَّا براعم النرجس مثلاً فتتفتَّق مع إطلالة الربيع، ولفترة قصيرة من الزمان، في حين يتأخر الورد في تفتحه فلا يلتقيان في زمن واحد أبداً.

---

1) ديوان الصنوبري ، ص364

وحين يُعاتب الشاعر صديقاً له قليل اللقاء به يستفيد من ثقافته هذه فيشبِّه حالتهما في بُعادهما بالورد والنرجس اللذين لا يلتقيان، ويتمنَّى على الزمان أنْ يجعلهما كالسرو والآس دائمي الخضرة والنضرة أي دائمي اللقاء معاً، فيقول: (السريع)

إذا حضرنا غبتَ أو لمْ تغِبْ جِئتَ فنحنُ الوردُ والنَّرجسُ

لمْ يجمعا للعين في روضةٍ قطُّ ولمْ يحوها مجلسُ

إذاً لكنَّا السَّروَ والآسَ لا نخلو ولا يخلو لنا مجلسُ[1]

ومن الأزهار والرياحين التي أوردها في شعره: الورد والنرجس والشقيق والأُقحوان والآذريون والبهار والمنثور والخُرَّم والخيري والخُزامى والعرار والبنفسج والياسمين والنسرين والسُّوسن والنيلوفر والحوذان والتمام والحماحم والآس والباقلاَّء والجلنار والزعفران والبهار والبهرمان والصعتري والمزرجوس..[2] ومن هذه الأزهار مَنْ ذكرها ذكراً ومنها مَنْ أولاها كل رعايته مثل الورد والنَّرجس .

فمن قصائده اللاتي وجدت شهرة لِما فيها من تجديد لشعر الروضيات، قصيدته التي يتحدث فيها عن الروض في آذار فقد أبانت هذه القصيدة عن إبداع الشاعر وتجديده، فقد صوَّر لنا في هذه القصيدة معركة بين الزهر في لوحة مُتكاملة وسجَّل فيها كل ما يراه نظر المبدع، وأخذ الصورة ليحيط بجميع جزئياتها عن وعي دقيق بالعمل الفنِّي، فهو يمهِّد للموضوع بذكر الزمان والمكان وكأنَّهُ يروي قصَّة، فيجمع عناصر القصة من زمان وهو آذار ومكان وهو روض مليء بالزهور وموضوع يُمهِّد للقصة به، يقول: (الخفيف)

قد أتانا بطيبهِ آذارُ وَشَجَتْنَا بشجوِهَا الأطيارُ

---

1) ديوان الصنوبري، ص 152

2) أبو زيد، إبراهيم، فنيات التصوير في شعر الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، 2000م، ص 276-279

ما ترى الروضَ كيف يُبدي شُموساً　　طالعاتٍ ما بينها أقمارُ

إخضرارٌ لم يخلُ منه اصفرارٌ　　وابيضاضٌ لمْ يخلُ منه احمرارُ

وإذا ما الرياضُ جادَ عليها الـ　　قَطْرُ جادتْ بها علينا العُقَارُ[1]

ويبدأ يُمَهِّد بعد ذلك لموضوع القصَّة، وهو حب انتشر بين الزَّهر تشيع العواطف بينها، ويُظهر تعجبه وانفعاله مما يراه. يقول: (الخفيف)

يا نديمي رأيتَ أحِسَنَ من ذا الز　　هرِ بعضٌ يهوى وبعضٌ يَغارُ؟

صُورٌ لا تزالُ تنبيكَ ألوا　　نُها عمَّا يُجِنُّه الإضمارُ[2]

ثُمَّ يبدأ بالقصة ويجمع بها الشخوص وهي الزهر وما يشعر كل واحد تجاه الآخر: (الخفيف)

يخجلُ الوردُ حين عارضه النر　　جِسُ من حُسنهِ وغارَ البهارُ

فعلتْ ذاكَ حمرةٌ وعلتْ ذا　　حيرةٌ واعترى البهارَ اصفرارُ

وغدا الأقحوانُ يضحكُ عُجباً　　عن ثنايا لِثَاتُهُنَّ نُضَارُ

نمَّ عنه النمّامُ فاستمع السُّو　　سَنُ لمّا أُذيعتِ الأسرارُ

عندها أبرز الشقيقُ خدوداً　　صار فيها من لَطْمِهِ آثارُ

سُكِبَتْ فوقَها دموعٌ من الطلِّ　　كما تُسْكَبُ الدموعُ الغزارُ

اكتسى ذا البنفسجُ الغضُّ أثوا　　بَ حدادٍ إذ خانه الاصطبارُ

وأضرَّ السَّقامُ بالياسمينِ الـ　　غضِّ حتى أذابه الإضرارُ[3]

فالشخوص هنا الورد والنرجس والبهار والأُقحوان والسوسن والشقيق والياسمين. ويعرض الصنوبري

---

1) ديوان الصنوبري، ص73

2) ديوان الصنوبري، ص73

3) ديوان الصنوبري، ص73-74

أحداث قصة تدور حول اقتحام عيون النرجس للورد الجميل بنظرات والهة مُتَيَّمة تربكه، فتتضرج خدوده بحمرة الخجل. وتدبُّ الغيرة في نفس البهار الذي تكسوه صفرة الحسد لهذه العلاقة التي بدأت تنمو بين عاشق مُولَّهٍ هو النرجس، ومعشوق خجل هو الورد. ويوافق المنظر للأُقحوان الذي يتبسم متعجباً فتظهر أسنانه، ويؤدي الوشاة كما في قصص الحُبِّ العُذري دورهم في تعكير الجو فيتطوع النَّمَّام بإذاعة قصة العشق ويجد آذاناً صاغية لدى السوسن ويشيع الخبر بين عالم الزهور.

ويحقد عُشاق الورد مُتألمين لما آل إليه حاله، وغاضبين على النرجس الذي اجترأ عليه بنظراته الجريئة فانتهكت حُرمته. هُنا تبدأ أحداث القصة تتصاعد .. فالشقيق يلطم خُدوده والبنفسج يكتسي أثواب الحِداد وقد أَضرت الغيرة بالياسمين حتى ذاب حَسرةً وأَلماً:

ثم نادى الخيريّ في سائِر الزَّهـ ـرِ فوافاه جَحْفَلٌ جَرَّارُ

فاستَجاشُوا على مُحاربةِ النَرْ جسِ بالخُرَّمِ الذي لا يُبَارُ

فأَتى في جَواشِنٍ سَابغاتٍ تحتَ سُجْفٍ من العَجاجِ تُثارُ[1]

ثم لمَّا رأيتُ ذا النرجسَ الغـ ضَّ ضعيفاً ما إنْ لديهِ انْتِصارُ

لم أزلْ أُعملُ التلطُّفَ للور دِ حِذاراً أنْ يُغْلَبَ النُوّارُ [2]

عند ذلك بدأت الأحداث تتأزَّم ووصلت القصة إلى العقدة، عندما تنادى عالم الزَّهر لدفع العار ومطاردة النرجس المعتدي على الورد فوقفَ الخيريُّ مُحرِّضاً على الثأر من الورد ومُستنفراً سائر الأزهار، وتجمع جيش من الزهر لمحاربة المُعتدي، يتقدَّمها جيشٌ مُدَجَّجٌ من الخُرَّم ذي الأوراق الحادَّة بنفسجية اللون، يُثير غباراً كثيفاً مُنذراً بمعركة حامية الوطيس، ونظر الشاعر عند تأزم الموقف إلى النرجس فوجده

---

1) جواشنٍ: الدروع من حديد ، سُجْفٍ: قطع كبيرة

2) ديوان الصنوبري، ص74

ضعيفاً غَضَّاً لا أمل له في الدِّفاع عن نفسه والانتصار، عندها تدخَّل الشاعر وقامَ بدور المُصلح حتى لا يتأذَّى النرجس وتُستثار العواطف، فقامَ بالتلطُّف واسترضاء الورد؛ حتى تنتهي المعركة بِمصالحة بين الفريقين حتى لا يُهزم النرجس، وحتى لا تُخَلِّف هذه المعركة في النفوس جراحاً وآلاماً يتعذرُ المصالحة والتعايش بعدها، واستمرَّ الشاعر بالتلطُّف حتى نجحَ في عقد المُصالحة بينَ الطرفين، وقبول الورد بالمُصالحة وانتهت الأزمة وشرعَ الشاعر بالحل: (الخفيف)

فَجَمَعناهُما لدى مَجلسٍ تصـ — خبُ فيه الأطيارُ والأوتارُ

لو ترى ذا وذا لَقُلْتَ خُدودٌ — تُدْمِنُ اللحْظَ نحوها الأبْصارُ

وأدَرْنا الكُؤوسَ إذ نَغَّمَ الزيـ — رُ بِشَجوٍ وَغَرَّدَ المزمارُ[1]

وانعقدَ مجلس المُصالحة والمُصافحة بين الورد والنرجس، واتسم هذا المجلس بالفرح والسرور، يحفلُ بألوان من البهجة والسرور، ففيه صِداح الأطيار وترنُّم الأوتار وتغريد المزمار ومُعاطاة العقار (الخمر) وتمتع بعيون النرجس وخدود الورد.

فقصيدة الصنوبري هذه وحدة مُتكاملة مُتسلسلة الأجزاء، مُترابطة تُؤلِّف كُلاً شعرياً تمتزج فيها الفكرة بالصورة وبالعاطفة في إطار لوحة عامَّة تتماسك جميع جزئياتها في توازن وانسجام كبيرين. لقد أضفى على القصيدة لمسة إنسانيَّة حين تخطَّى عالم الزهر المادِّي، لقد ذاب الشاعر في مجتمع الطبيعة وجوِّها الجمالي، فأصبح يحسُّ أنَّه فرد من مجتمع الزهر. فقد تخطَّى مرحلة التعاطف مع الطبيعة إلى مرحلة الاندماج والتماثل، ليصبح جزءاً منها، فالتجديد في هذه القصيدة يأخذ بعداً جديداً من أنسنة الطبيعة إلى الاندماج والتماثل معها بجعل قصيدته دراما قصصيَّة يلجأ فيها إلى الحوار والوصف وربط اللون للزهر بالفعل أو أثره أو ما نتج عن الفعل لإقامة دراما قصصيَّة تتسم بوحدة عضويَّة وموضوعيَّة.

---

1) ديوان الصنوبري، ص74- 75

وعند تتبع العلاقة بين الصنوبري وبين الورد والنرجس نرى أنَّه ألحَّ على ذكرهما في قصائده، وكأنَّه يخبرنا بما يختلج في صدره من انتصاره للورد ، ففي قصيدة له يعقد حِواراً بين الورد والنرجس، يقول:

زعمَ الوردُ إنه هو أَبهى   من جميعِ الأنوار والريحانِ (الخفيف)

فأجابته أعينُ النرجسِ الغضِّ   بذلٍّ من قولِها وهوانِ

أيما أحسنُ التوردُ أم مقْ   لةُ ريمٍ مريضةُ الأجفانِ

أم فماذا يرجو بِحُمرته الخدْ   دُّ إذا لم يَكنْ له عَينانِ

فزهي الوَردُ ثم قالَ مُجيباً   بِقياسٍ مُستَحْسَنٍ وبَيانِ

أَنَّ وردَ الخدودِ أحْسَنُ من   عينٍ بها صُفْرَةٌ من اليَرقانِ [1]

والتجديد في المعاني يظهر في أنسنة الطبيعة والمحاورة التي جمعت بين الورد والنرجس التي بناها الشاعر بالاستعانة بالتشخيص ولم يكتفِ بذلك بلْ تفاعل مع الطبيعة واشترك بأحداثها، فجمال الورد يظهر في تورُّده، وجمال النرجس يكمن في عيون محبة صفراء من العشق ذات رُموش طويلة، إذْ ردَّ الورد على النرجس بأنَّ ورد الخدود أحسن من صفة المرض ولو كانت هذه الصُفرة من العِشق. ويرى التويجري أنَّ الصنوبري انتصرَ للورد، وكانَ ابنُ الرومي قدْ أدارَ قبله مُناظرة بين الوردِ والنرجس انتصرَ فيها للنرجس على الورد مُورداً من الحُجج ما يُؤكد فَضلَهُ على الورد، وأنَّه يفوقه حُسناً وجمالاً فأراد الصنوبري مُعارضته بانتصاره للورد[2]. وأرى بأنَّ التفضيل جاء بسبب اللون، فالصنوبري يعشق اللون الأحمر ولا يحب اللون الأصفر، لذا فضَّل الورد على النرجس، واستخدم التشخيص مما دلَّ على روعة خياله وعمقه عندما قارن لون الورد المتأتي من العشق والصفرة من المرض لأنَّ المريض عندما يشحب

---

1) ديوان الصنوبري، ص448

2) انظر: التويجري، صالح، الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، ص 153

لونه يظهر إصفراره. ومما يُؤكِّد ميل الصنوبري للورد وتفضيله على النرجس غير ما تقدَّم قوله:

لـهُ من الفضلِ على النَّعلِ ما　　　للوردِ من فضلٍ على النَّرجسِ[1]　　(السريع)

فجعل الفضل للورد على النرجس و إنْ انتصر له في أكثر من قصيدة. إلاَّ أنَّه كانَ يعشقه بعد الورد ووصفه في أكثر من مقطوعة مثل قوله :　　(السريع)

ما إن رَأينا نَرجِساً مُضْعَفاً　　　أكثرَ من ذا قطُّ في مجلسِ

بل ما رَأينا مِثْلَه نَرجِساً　　　أَحْسنَ في الأعْينِ والأنْفُسِ

بِيضٌ وصُفرٌ فوقَ خُضرٍ من الـ　　　أَغْصَانِ تَحكي خُضرَةَ السُّندسِ[2]

فهو وإنْ يُفضِّل أحدهما على الآخر إلاَّ أنَّه يحبُّ كلَّ الزَّهر ويعشقه ويهيمُ به، وقطع حياته عليه يتغزَّل به ويصفه، ولا يفوته أنْ يُحيط بالرعاية النيلوفر، يقول:　　(مجزوء الخفيف)

حَبَّذا يَومُ أَحمدِ

بَين رَوضٍ مُنجَّدِ

وخليجٍ مزرَّدِ

ونبيذٍ مُورَّدِ

وحمامٍ مُغرِّدِ

كلنا باسطُ اليَدِ

نحو نِيلوفرٍ نَـدِ

كدَنانيرِ عَسْجدِ

---

1) ديوان الصنوبري، ص156

2) ديوان الصنوبري، ص179

نِصْفُها من زَبَرجدِ[1]

فالشاعر يترنم مغنياً، يشعر بالغبطة والسرور لتنقُّله بين الرياض يستمتع بمجلس منادمة، ويصف النيلوفر ونعومته وشكله الذي يشبه الدنانير الذهبيَّة والزبرجد الأخضر من الجواهر. ويظهر التجديد في الأسلوب الرشيق والألفاظ السهلة واختياره لمجزوء الخفيف، والموسيقى الموقَّعة.

فالصنوبري مفتون بالأزهار مُنفعلٌ بجمالها، يوظِّف الصنعة اللفظيَّة والموسيقيَّة لإبراز انفعالاته ومشاعره عبر شعره، متخذاً من الرشاقة في أسلوبه وسهولة ألفاظه وموسيقاه الموقعة. وجاء شعره صورة لهذا المزج الرائع المُتجدِّد والمتطوِّر، إذْ يُعَدُّ شعره مدرسة من مدارس التجديد في العصر العباسي، جمع فيه طريقة البحتري وأسلوب أبي تمام ونهج ابن الرومي.

3- الأشجار والثِّمار:

والصنوبري لا يكتفي بوصف الروض وما فيها من زهر ورياحين ، بل ينظر إلى الصورة الكلِّيَّة إذْ أنَّ الروض يَضُم الأشجار والثِّمار أيضاً ، وأنَّ الأشجار لها أزهار مُختلفة الألوان والأشكال تزيد الروض جمالاً في الربيع قبل أنْ ينعقد ثَمرُها. ويتجلَّى جمال ثمارُها بتنوع أشكالها وألوانها وروائحها، فهي تُحيي لوحة الحياة والجمال. ودور الصنوبري كشاعر فنَّان أنْ يشعر بالجمال وينفعل لرؤيته، وينقل لنا تجربته بأمانة وإبداع، فينشر ما يشعر به في العقول كما هو في الرياض. ومن الأشجار التي وصفها في شعره الصنوبر والسَّرو والدُّلْب والزيتون والسبج. ففي مقطوعة له يصف الشجر، يقول:

(الكامل)

قَدِمَ الرَّبيعُ فَكانَ أحْسنَ قادِمٍ ... مِنْ مَوكِبِ الأزهارِ أحسَنَ مَوكِبِ

وتَحَلَّتِ الأشجارُ مِنْ أوراقِها ... حُلْيَيْنِ بينَ مُفَضَّضٍ ومُذَهَّبِ

---

1) ديوان الصنوبري، ص421

مِثْلُ المَشَاجِبِ مَنْظراً فَمَتَى تَشَا تَنْظُرْ إلى غُصْنٍ قَصيرِ المِشْجَبِ

أنْظُرْ إلى الحَبِّ المُنظَّمِ فَوْقَها وإلى نَدَى مِنْ فَوْقِ ذاكَ مُحَبَّبِ[1]

فالروض لا يخلو من الأشجار وأنوارها أي أوراقها مما يزيد الروض جمالاً ما بين مُفضَّضٍ ومُذهَّب.

وفي مقطوعة أُخرى بديعة يصف فيها الفستق الحلبي، يقول: (الطويل)

وحظِّيَ من نَقْلٍ إذا ما نَعَتُّهُ نعتُّ لعمري منه أحْسَنَ منعوتِ

من الفستقِ الشاميِّ كلّ مصونةٍ تُصانُ من الأحداقِ في بطن تابوتِ

زبرجدةٌ ملفوفةٌ في حريرةٍ مضمنةٌ دراً مُغَشَّىً بياقوتِ[2]

فهذا الفستق كالجوهرة المصونة التي وضعت في بطن تابوت –أي قشرتها– حتى تُصانَ من أنظار الناس، فتفقد عذريتها فهي كالجوهرة الملفوفة في قطعة حرير عليها فهي كالدُّر المُغَطَّى بياقوت.

4- المائيَّات: من أغراض الوصف التي شاعت في العصر العبَّاسي، ولها جذور تمتد منذ العصر الجاهلي بوصف السحاب والمطر. ولكنَّ في العصر العبَّاسي امتدَّ الوصف ليشمل البرك والأنهار والسَّواقي والجداول وما فيها من أسماك وضفادع ويقع عليها من أزهار.

وله في وصف السَّواقي مقطوعة جميلة حيث تُقام الساقية على شاطىء نهر أو جدول لترفع الماء من النهر إلى الأرض لسقايتها . وشبَّه الصنوبري الجواشن التي تملأُ ماءً من النهر وتفرغ في الأرض بالكواكب التي تطلع ومن ثُمَّ تختفي، بالإضافة إلى ذكر أصواتها وحركاتها وترديد هذه الأصوات، يقول: (الكامل)

فلكٌ من الدُّولابِ فيه كواكبٌ من مائهِ تنقضُّ ساعةَ تَطلعُ

---

1) ديوان الصنوبري، ص399

2) ديوان الصنوبري، ص401

أبداً حنينُ اليَنبِ فيه مُردداً   أبداً زئيرُ الأُسدِ فيهِ مُرَجَّعُ [1]

ويصف المطر عندما يسقط على حلب، فيحيي رياضها وصفاً دقيقاً بديعاً، رسم صورة لا تشبهها صورة أي فنان مهما بلغ إحساسه وقدرته على التصوير، يقول: (المتقارب)

سقى حَلباً سَافِكٌ دَمْعُهُ   بَطيءُ الرُّقوءِ إذا ما سَفَكْ

ميادينُهُ بُسْطُهُنَّ الرياضُ   وساحاتُهُ بينهن البركْ

ترى الريحَ تنسجُ من مائِه   دُروعاً مُضاعفةً أو شبكْ

كأنَّ الزجاجَ عليها أُذيبَ   ومَاءَ اللجَين بها قد سبكْ

هي الجوُّ من رقةٍ غير أن   مكانَ الطيور يطيرُ السمكْ

وقد نُظِمَ الزهرُ نَظْمَ النجومِ   فمفترقُ النظم أو مشتبكْ

كما درَّج الماءَ مرُّ الصَّبا   ودبَّج وجهَ السماءِ الحبكْ

يباهين أعلام قُمْصِ القيانِ   ونقشَ عصائبها والتِّكَكْ [2]

لقد سقط المطر على حلب وأصبح الماءُ كالزجاج المُذاب وماء الفضَّة المسبوك وأصبح السَّمك يطير في الجو بدل الطيور، فأصبح الماء شفَّافاً يُحاكي قُمصِ القيان والجواري الشَّفافة التي تُظهِر ما تحتها. وهذا معلم من المعالم الاجتماعية في العصر العبَّاسي من انتشار اللباس الشَّفَّاف الذي كانت تلبسه القيان لإغراء الندماء في الديارات ومجالس الخمر والمجون بعد انصراف الندماء عنهُنَّ إلى الغلمان.

ويصف الصنوبري نهر قويق وهو من أنهار حلب الصغيرة "، وكان ينساب بين مروجها، أما اليوم فقد

---

1) ديوان الصنوبري، ص430

2) ديوان الصنوبري، ص432

جفَّ بعد أنْ قطعت الحكومة التركيَّة عنه الماء"[1] .

فيقول مصوراً حاله في الصيف وفي الشتاء داعياً إلى السخرية منه: (المتقارب)

إذا ما الضفادع نادنيه قويق قويق أبى أن يجيبا

فيأوِينَ منه بقايا كُسِينَ من طُحْلُبِ الصَّيْفِ ثوباً قشيبا

وتمشي الجرادةُ فيه فلا تكادُ قوائمها أنْ تغيبا[2]

لقد صوَّر هذا النهر في الشتاء بالقوَّة والتَّكبُّر، أمَّا في الصيف فبالذِّلَّة والحقارة عندما يجف ماؤه ويُصبح قليل الماء، ولجأ إلى التشخيص لعمل مفارقة بين حاله التي تحاكي حال بعض البشر في الغنى والفقر كنوع من التلميح والتعريض، فالانسان عندما يغنى يتكبر وعندما يفقر يصبح ذليلاً.

وفي وصف حال نهر قويق في مقطوعة أُخرى، يقول: (الطويل)

قويق على الصفراء ركَّبَ جِسمُهُ رُباهُ بهذا شُهَّدٌ وحدائِقُهْ

فإنْ جَدَّ جِدُّ الصيفِ غادرَ جِسمَهُ ضَئيلاً ولكنَّ الشتاءَ يوافقُهْ [3]

ويصفُ حال نهر قويق في الصيف وكأنَّه مريض يعاني ما يعانيه أصحاب الأمزجة الصفراويَّة التي تنحلُّ أجسامهم في الصيف، ويوافقهم الشتاء وهي صورة جديدة، ولجأ إلى التشخيص لرسم معالمها.

5- الثلجيات: البيئة هي المصدر الأول لشعر الطبيعة، ويستمد الشاعر مادته منها وصوره وأخيلته. وتعد الثلجيات من الفنون المتجددة في العصر العباسي الذي ظهر بعد اتساع رقعة الدولة الإسلاميَّة بفتح بلاد الشام والعراق، فقد ذكر الثلج بعض الشعراء قبل العصر العباسي ومنهم الفرزدق، وكان

---

1) الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص 490

2) ديوان الصنوبري، ص385

3) ديوان الصنوبري، ص359

الصنوبري أول من ألحَّ على وصف الثلج وأُغرم به. فعُدَّ هذا الفن من الفنون الجديدة في موضوعه وتصويره المنبثق من شعر الطبيعة. يقول الصنوبري: (مجزوء الكامل)

أذهِبْ كؤوسكَ يا غلا ... مُ فإنَّ ذا يومٌ مُفضَّضْ[1]

والجَوُّ يجلى في البيا ... ضِ وفي حُليِّ الدرِّ يُعْرَضْ

أظَنَنْتَ ذا ثلجاً وذا ... وردٌ من الأغصَان يُنْفَضْ

وَرْدُ الرَّبيعِ مُلَوَّنٌ ... والوردُ في كانونَ أَبيَضْ[2]

لقد وصف يوم الثلج وانتشار لونه الأبيضَ كالفضَّة، وحبَّات الثلج الساقطة تشبه اللؤلؤ، ويقارن بين لون الورد في الربيع وبينه في الشتاء، ففي الربيع الورد مُلوِّن أمَّا في الشتاء فهو أبيض. والحقيقة أنه استخدم الإيحاءاللوني، فتجمُّع الثلج على غصون الأشجار يشبه الورد الأبيض.

وفي قصيدة يمدح بها أبا القاسم الحسين بن كوجك العبسي وقد وجَّه إليه دعوة يوم ثلج، فقال :

ثلجٌ كما نوَّرَ الرياضُ لهُ ... عساكرٌ تلتقي وتفترقُ (المنسرح)

استوت الأرضُ والسماءُ بهِ ... واشتبه الفجر فيه والغسقُ

وأورقَ الجوُّ فهو في حُللٍ ... من ورقٍ غيرَ أنها وَرِقُ[3]

فيوم الثلج يشبه نور الرياض؛ لبياضه، فلون السماء يُحاكي لون الأرض فيه، وتشابه الفجر الغسق فيه، فقد لبس الجو حلَّة بيضاء كالعروس وقطع الفضة البيضاء(حبات الثلج) تنثر عليها، كما يُنثر على العروس الدراهم عندما تُزفُّ لعريسها (وعادة نثر الدراهم على العروس من العادات الاجتماعيَّة).

---

1) كلمة **أذهبْ** لها قراءة ثانية في كتب التراث القديم **ذَهِّبْ**

2) ديوان الصنوبري، ص221

3) ديوان الصنوبري، ص354

فوصف الثلج فن متجدِّد كان الصنوبري رائده والمجدِّد الأول له، غاص في أعماقه وصوَّره تصويراً موحياً وعبَّر فيه عن مشاعره باستخدام التشخيص، مما جعله لوحة فنِّيَّة ناطقة .

6- الفصليات:

" وهو فن من الفنون المُتجدِّدة التي ظهرت في العصر العباسي، وقد سبق إلى وصف الربيع قبل الصنوبري العديد من الشعراء العباسيين كأبي نواس وأبي تمام والبحتري وابن المعتز وابن الرومي، فقد افتنُّوا بالربيعيات نظماً وتصويراً ولفظاً وتعبيراً وكذلك اهتمَّ شعراء سيف الدولة بالربيعيَّات أيضاً "(1) .

أمَّا الصنوبري فقد عمد إلى الربيع بوصفه وتجسيمه وتشخيصه ورسم مناظره وشخَّص جماله، وعمد إلى مُقارنته بالفصول الأخرى. فالربيع يُقارنه بباقي الفصول؛ ليُظْهر حسنه ومفاتنه ويُبرِّر تقدُّمه عليها، فيخرجه من دائرة الإعجاب به إلى التعصُّب له، كما تَعصَّب للورد على النرجس من قبل. يقول في إحدى فصلياته وأجملها على الإطلاق بعقد المقارنة بين الفصول: (البسيط)

إنْ كانَ في الصَّيفِ رِيحانٌ وفاكهةٌ فالأَرضُ مستوقَدٌ والجوُّ تَنّورُ

وإن يكنْ في الخريفِ النخلُ مُخْتَرَفاً فالأَرضُ عُرْيَانَةٌ والجوُّ مَقْرُورُ(2)

وإن يكنْ في الشتاءِ الغيثُ متَّصلاً فالأَرْضُ مَحصورةٌ والجوُّ مَحصُورُ

ما الدَّهرُ إلا الرَّبيعُ المستنيرُ إذا أتى الرَّبيعُ أتاكَ النَّورُ والنُّورُ(3)

ففضل الصَّيف يظهر بما فيه من ريحان وفاكهة وعيبهُ أنَّهُ حار جداً كالفرن، وأمَّا فصل الخريف فيتجلَّى بنخيله وثمره، وعيبه أنَّ الأرض فيه عريانة مُجدبة وجوُّهُ بارد. وأمَّا فصل الشتاء فيعود لغيثه

1) عطبة، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص524

2) مُخْتَرَف: صرمه واجتناه

3) ديوان الصنوبري، ص 42

ومطره الهطَّال المُتصل وعيبُهُ أنَّ أرضَه موحلةٌ وجوَّه محصورٌ بالبرد والمطر والثلج. أمَّا الربيع فهو الدَّهر كله، وفيه الفضائل كلها، وليس فيه عيوب، فعندما يأتي الربيع تأتي الزهور المُتفتِّحة ويأتي النور والحياة للأرض والبشر. ثُمَّ يبدأ بتعصبه للربيع بعد تفضيله على باقي الفصول فيصف روعة الربيع وسحره وجماله، ويُعدِّد أنواع الأزهار التي تعطِّر جوَّه وتوشِّي أرضَه بمختلف الألوان:

(البسيط)

فالأَرضُ ياقوتةٌ والجَوُّ لؤلؤةٌ   والنَّبتُ فيروزجٌ والمَاءُ بَلُّورُ

ما يَعدمُ النبتُ كأساً من سحائِبِهِ   فالنبتُ ضربان سكرانٌ وَمَخمورُ

تَظَلُّ تَنثُرُ فيه السُّحْبُ لؤلؤَها   فالأَرضُ ضَاحكةٌ والطَّيرُ مَسرورُ [1]

ويظهر تعصُّبه بتفضيله للربيع بإحاطته لكل عناصر الجمال متمثلاً بظهور الزهور فيه،حيثُ شخَّصَ النبتُ وجعل الأمطار التي تسقط عليه خمراً يشربها، فينتشي بها.

ويرى مصطفى الشكعة أنَّ هذه القصيدة أنيقة السبك بارعة التصوير. واستباح الشاعر لنفسه أن يجانس بين الألفاظ حيناً وإلى الاستعارات المليحة أُخرى تمشِّياً مع ألوان اللوحة التي يرسمها(2).

لقد عمد الصنوبري إلى استخدام البديع والاهتمام بالموسيقى الشعرية والصور الفنيَّة الطريفة، ولم يتوقف عند ذكر الزهر المُتفتح بإرضاء حاسة البصر، بل عَمِدَ إلى إرضاء حواسِّه كلِّها كغناء الطيور، والتي تُغْني بصوتها عن العود والناي والطنبور لإرضاء حاسة السمع وأيضاً يُرضي حاسة الشم بذكر أريج الربيع الذي يتضاءل أمامه ريح المسك والكافور، فعيشه بذلك قرير، ونفسه مُرتاحة راضية، يقول:

حيثُ التفتَّ فقمريٌّ وفاختةٌ   فيه تُغَنِّي وشفنينٌ وَزَرْزُورُ (البسيط)

---

1) ديوان الصنوبري ، ص42-43

2) انظر: الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص526

إذا الهزارانِ فيه صَوَّتا فهما السُّ ـرْنايُ والنايُ بل عودٌ وطنبورُ

تبارك اللهُ ما أحلى الربيعَ فلا تَغْرَرْ فقائسُهُ بالصيفِ مَغرورُ[1]

يا لهذا الربيع الذي تحفل به كل الكائنات، فالبشر والطيور يتمتعون بجماله وحياتهم فيه كلُّها حُبٌّ ومشاعِرَ وعيشهم فيهِ رغيد ونفوسهم راضية في خفض من العيش، هذه هي الحياة التي يراها تستحق أن يعيشها. لقد أكثرَ الشاعر من وصف الربيع والتغنِّي بهِ في ديوانه، وكان للشتاء منزلة تالية في نفس الشاعر تلي الربيع فقام بتصوير الشتاء بمطره وثلجه وسُحُبِهِ وبرقه ورعدهِ وأثره على الأرض إذْ كان سبباً للربيع الطلق. يقول في وصف الشتاء: (المنسرح)

طيَّبَ داري ليَ الشتاءُ وهلْ شيءٌ كشيءٍ يُطَيِّبُ الدُّورا

بالصَّحْنِ والسَّطْحِ والمجالِس والـ ـرواقِ ما إنْ أَزَالُ مسرورا

وبالحياضِ التي تتيهُ على مُحَبَّراتِ الرياضِ تحبيرا[2]

فالشتاء يُطيِّب الدور ويغسلها ويطيِّب الحياض التي تتيه في الربيع بمحبرات الرياض ووشيها، ويُخاطب مَنْ يبحث عن الرزق في الشتاء بأنْ يترك الرزق إلى الصيف، ففيه الرزق موفور:

يا طالبَ الرِّزقِ في الشتاءِ دعِ الر زقَ إلى الصيفِ يأتِ موفورا (المنسرح)

هيَ المَقاديرُ لستَ تَقْدِرُ أنْ تَعْدُوَ أَرْزاقُكَ المقاديرا[3]

ويكمن التجديد في وصف الطبيعة بلجوء الشاعر إلى أنسنة الطبيعة والاشتراك والتفاعل معها فجعلها إنساناً يحس ويغار ويفرح ويحزن... إلى آخره، ولجأ في لغته الشعريَّة إلى الانحراف الشعري عبر

---

1) ديوان الصنوبري، ص 43

2) ديوان الصنوبري، ص28

3) ديوان الصنوبري، ص29

تشخيصها وأنسنتها.

لقد دفعت الطبيعة الشاعر إلى حب الجمال بحب رياضها وأزهارها وأنهارها وثمرها ودفعته إلى الزخرفة والتجويد والابداع واتجه إلى اختيار الأوزان الخفيفة والمجزوءة والألفاظ الرقيقة والمعاني الطريفة والموسيقى المنغَّمة والأُسلوب الرشيق.

ب- وصف الخمر ومجالسها:

وُجد فن الشعر الخمري في الأدب العربي منذ العصر الجاهلي. فقد أُغرِمَ الشعراء بوصف الخمر ومجالسها وآنيتها وما تبعثُهُ في قلوبهم من نشوة وحبور؛ ينسون معها أحزانهم. فقبل العصر العباسي كان شعر الخمر يضمُّ أبياتاً معدودة من القصيدة كاستبدال المُقدمة الطللية بأُخرى خمريَّة، وظهرت اتجاهات جديدة في شعر الخمر في العصر العبَّاسي، فأصبح الشاعر يصف جو مجلس المنادمة من زمان ومكان وشخوص ووصف الخمر وأحداث في قصيدة واحدة تتسم بوحدة عضوية وموضوعيَّة واحدة. واهتمَّ الصنوبري كثيراً بمجالس الخمر مُستعيناً بالسرد القصصي، ودمجَ أكثر من غرض به، قال الصنوبري يدعو جعفر بن ميمون الهاشمي- أحد ممدوحيه من الهاشميين، من أشراف حلب- إلى مجلس خمر، ويغلب على القصيدة السرد القصصي: (مخلع البسيط)

مَجلسُنا مَجلسٌ ظريفٌ يعومُ في ظَرفِهِ الجليسُ

وجِدْينا شِلْوُهُ شِواءٌ لذَّ وأطرافهُ قَريسُ

ليسَ سوى ذا وذاكَ إلاَّ صفراءُ عذراءُ خَندريسُ

عروسُ كرْمٍ لها حُليٌّ ما حُلِّيتْ مثلهُ عَروسُ

وعندنا نرجسٌ أنيقٌ تحيا بأنفاسِه النفوسُ

مُغيَّرٌ خَطبُه جليلٌ ومُضْعَفٌ، قدرُهُ نَفيسُ

كأنَّ أجفانَه بُدورٌ   كأنَّ أحداقَهُ شُموسُ[1]

فهو يدعو صديقه لمجلس منادمة، ويقوم بوصف ما أعدَّ فيه من المتع التي تُغري صديقه بالقدوم، فقد أعدَّ جدياً مشوياً طعاماً، كما وأعدَّ خمراً جديدة لم تمس كالعذراء صفراء اللون تشبه العروس في مجلسٍ مليء بزهور النرجس متنوعة الألوان طيبة الرائحة، التي يُحيي برائحتها نفوس الندماء، وتشبه البدور والشموس لجمالها.

والصنوبري يصرِّح بأنَّ ما جعله يركن إلى مجالس الخمر هو منادمة أشراف حلب الذين جعلهم يرَوْنَ جلوسه معهم فخراً لهم، بما يقوله من شعر يُخلِّد ذكرهم ويمدحهم فيه، ويُنادمهم أفضل مُنادمة وبما يُضمِّنه من طرائف وغرائب وفنون تسلِّيهم. وهو يُحافظ على ماله فلا ينفقه؛ لأنَّ الأغنياء والأشراف هم الذين يدعونه ويُقدمون له العطايا على منادمته لهم.يقول: (الخفيف)

صُنْتُ ما لي من طارفٍ وتليدٍ   مذ تعلَّمْتُ أُنْفِقُ الأشعارا

ليسَ بُخلاً بما حويتُ ولكـ   ـنّ أُناساً رأوا وِصالي افتخارا[2]

والصنوبري بحديثه عن المجون والمنادمة لعلَّه ينقل لنا رأي رواد الديارات وليس رأيه، حيثُ يقول:

خلع ابنُ الصنوبريِّ العِذارا   وغدا لا يرى ذاكَ عارا (الخفيف)

غادر الحلمَ جانباً وامتطى اللهـ   ـو وقدماً أشار أنَّى أشارا

غضَّ من رشده وأنجدَ في الغـ   ـيِّ على رغمِ عاذليه وغارا[3]

كان الصنوبري نديماً للأمراء والأشراف والأغنياء، فهو غني يمتلك مواصفات النديم الذي يفضله الأمراء فهو" لبق ذكيٌ لمَّاحٌ ألمعيّ ، يُحسن التصرف ويكون قادراً على التصرف بشكل حسن فيما يقوم

1) ديوان الصنوبري، ص139-140

2) ديوان الصنوبري، ص79

3) ديوان الصنوبري، ص79

من أعمال" [1].

وما شعر المنادمة والخمر ووصف مجالس المنادمة وشعر الغزل بأنواعه من عفيف ومذكر ووصف الطبيعة وشعر الفكاهة إلاَّ ما يُنادم الصنوبري منادميه فيه، مما يزيد من علاقة الصداقة والأُخوَّة بينه وبينهم؛ فيدعونه لمنادمتهم ويغدقون عليه العطايا والهدايا مما أبقته غنياً كما يقول، وتعلم عن طريق المنادمة نشر أشعاره. وما قال الشعر الأُخواني إلاَّ بعد أنْ توثقت عُرى المحبة والأُخوَّة عن طريق المُنادمة. وقد أكثر الناس من نُصحِه بتركِ المُنادمة والاحتشام، لكنه يعي جيداً الغيرة التي يشعرون بها لما أصبح عليه حال الصنوبري من محبة الأشراف له، فقد جالس أُمراء حلب ونادمهم وأصبحَ شعره في الذروة العُليا.

ومجالس الخمر عند الصنوبري كثيرة حاول فيها ربط جمال الطبيعة بجمال السقاة، وما تترك هذه المجالس في نفس الشاعر من نشوة وسعادة بالجلوس مع الأشراف والأغنياء، يستمعون له ويتهللون بشعره ويفتخرون بمجالسته، مما يترك ذلك الأثر المطلوب في نفسية شاعرنا. يقول فواز طوقان:" كانَ الصنوبري من ندماء سيف الدولة المقربين. ويبدو أنَّ هذه الصلة لم تكن صلة خادم بمخدوم أو مادح بممدوح ، بل كانت صلة نديم بنديم وشاعر ظريف بأمير كريم، وتطورت علاقته مع سيف الدولة حتى كان الأمير يزوره في قصر بناه الصنوبري وأحاطه بجنَّة وحشر فيها أصناف الحيوان والطير وزرع فيها أنواع النور والشجر"[2]، وبخاصَّة أنَّ كل شاعر بحاجة إلى مُتلقين ونقاد يستمعون له ويُعجبون بما يقوله

1) جودة، صادق أحمد، المنادمة، صورة من صور حضارتنا العربية الإسلامية المُشرقة، البلقاء للبحوث والدراسات، جامعة عمان الأهلية، ج1، ع1، أيلول 1991م، (ص221- 285)، ص 252

2) طوقان ، فواز أحمد ، حبيب الأصغر: أبو بكر الصنوبري (شاعر الروضيات)، مجلة المشرق، ع64، السنة الثالثة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1970م، (ص 263- 278)، ص269-270

من شعر يُبدعه ويحذق في صنعته. فقد كان الصنوبري يبهر جلساءه بلوحاته وقصائده وتحولت مجالس الخمر عند الصنوبري إلى بيئة فنِّيَّة إبداعيَّة يجد فيها المتلقون مهتمين بما يقوله، وعندما يُنشدهم ما يرونه مُبدعاً يتسابقون في إغداق الهدايا والعطايا للشاعر المُبدع الذي لولا مجالس الخمر لبقي شعره – كما يقول– كاسداً، وأصابه الفقر. فقد عانى في بداية حياته من ضعف رواج شعره لكنَّ مجالسه الخمريَّة وشعره الإجتماعي كان له أبلغ الأثر في نفس الشاعر الذي طوَّف في المدن واتسعت ثقافته، كقصة تلقيه العلم في دكان سعد الوراق[1] .

واختلط شعر مجالس الخمر بالعديد من الأغراض الشعريَّة كوصف الطبيعة والغزل الحسي بالجواري والغزل بالمذكر ووصف الخمر، ومن الأمثلة على ذلك قصيدة "بكِّر" والتي سيقوم الدارس بتحليلها في الفصل الثالث من الدراسة. وأحياناً يقوم الصنوبري بمدح أحد الأشراف داخل المجلس، كقوله في مدح أبي محمد بن أبي تمام الهاشمي: (الخفيف)

بَعدَما شطَّ بالشتاءِ المزارُ ودنتْ بالربيعِ مِنَّا الدِّيارُ

بَعدَما علَّقَتْ وشاحاتِها الرو ضُ وناطتْ شُنوفَها الأشجارُ ...

إنَّما أنتَ يا رئيسيَ يا جعـ ـفرُ بحرٌ تُمارُ منه البحارُ[2]

فالصنوبري جعل من مجالس الخمر والمنادمة ساحته التي يمدح فيها ويصف ويتغزل؛ ولمَ لا يفعل وقد كانت مجالسه كسوق عكاظ يجد التقدير والشهرة والعطايا والمتعة فيها.

ويتَّسم شعر مجالس الخمر بوحدة عضويَّة وموضوعيَّة في ترابط أجزاء القصيدة، ونموها نمواً نفسيَّاً، مُستعيناً بالسرد القصصي وتسلسل الأحداث لتشكيل بنيَة للقصيدة.

---

1) انظر: الأنطاكي، داود، تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العُشاق، ط1، تحقيق محمد ألتونجي، عالم الكتب، بيروت، 1993م، ج2 ، ص81-82

2) ديوان الصنوبري، ص82-83

ثانياً: الشعر الجديد والمُستحدث

انقسمَ شعر الصنوبري الموضوعي إلى قسمين: أحدهما المتجدِّد من الأغراض التقليديَّة، وقد سبق أنْ عرضناها. والآخر الجديد والمُستحدث وهي الأغراض الشعريَّة التي لم تكن موجودة قبل العصر العبَّاسي، وقد ظهرت فيه لظروف بيئيَّة وحضارية وظروف سياسيَّة واقتصاديَّة واجتماعيَّة ودينيَّة وثقافيَّة أثَّرت في ظهور هذا الشعر الجديد، وأوجدته عند الشعراء العباسيين قبل الصنوبري أو عنده. فالتجديد كما أراه لا يقتصر على تطوير الأغراض التقليديَّة وتنقيحها، بل يتعدى ذلكَ إلى أنْ يأتي بفنون جديدة استجدت وتفاعلت ظروف كثيرة أنتجتها وأثَّرت في ظهورها فظهرت في العصر العباسي.

ويرى محمد الموافي أنَّ الجِدَّة في الفنون الشعريَّة لا يُقصد بها أنَّ هذه الفنون الشعريَّة لمْ تكنْ موجودة كلها في التراث السابق على العصر العبَّاسي، إذْ إنَّ كثيراً منها كانت بدورها موجودة قبل هذا العصر، لكنها نمت وتطورت واستوت على سوقها وتحوَّلت عن نشأتها الأولى إلى صورة مُكتملة [1].

ويرى مصطفى الشكعة أنَّ الشعر المُتطوِّر والمُتجدِّد هو هذه الألوان الشعريَّة التي خضعت لمؤثرات خاصة وتيارات مُتباينة؛ فهناك من أغراض الشعر ما خضع للبيئة وما صادفها من ألوان الحياة الرغيدة التي عاشها الشعراء.. فجعلوا يجددون ألوان الشعر ويذهبون به مذاهب شتى. فأدخلوا عليه الأخيلة الخصبة والصياغات المصنوعة وألواناً أُخرى من البديع والتصنع، فخضع شعرهم للبيئة التي نعموا فيها بالعيش الرغيد والطبيعة الخلاَّبة، فخرج شعرهم مليئاً بالصيغ الجديدة والمعاني المبتكرة[2]. فقد أثَّرت البيئة في ظهور هذه الأغراض الجديدة، وظهر التجديد في الشكل الفنِّي بما أدخل الشعراء عليها من أخيلة

1) انظر: الموافي، محمد عبدالعزيز، حركة التجديد في الشعر العباسي، ص 120

2) انظر: الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ص311

بديعة وصنعة وتجديد في الألفاظ والأوزان والموسيقى توافق الذوق المتحضِّر والبيئة الساحرة.

تطور الشعر في العصر العبَّاسي بفعل الحضارة والترف وشيوغ الغناء، وعمد الشعراء إلى الإتقان والابتكار عن طريق المنافسة. ثُمَّ انفصلَ الشعر عن الغناء، وأخذَ الشعراء يُعنونَ بتأليف أشعارهم عناية خاصَّة، واهتموا بأنْ تكونَ للشعر موسيقاه الخاصَّة، وهي موسيقى قائمة على حُسن وقع الألفاظ في السمع، من غير استعانة بآلات أو ألحان. وأخذَ الشعراء يسلكون في شعرهم طُرقاً عديدة، فإلى جانب الشعر الذي يصلح للغناء، وجدت ألوان أُخرى مثل الحكمة والهزل والوصف ووالفلسفة وغيرها من الأنواع من غير الإستعانة بالألحان ونغمات الموسيقى[1].

لقد أثَّرت الحياة الحضريَّة على الشعراء؛ فغيَّرت من ذائقتهم، واستحدثوا أغراضاً جديدة. وظهر في شعر الصنوبري هذه الأغراض الجديدة ارتبطت بالشكل الفني الجديد الذي استحدثه الشعراء العباسيون بالاعتماد على الزخرفة البديعية التي جاء بها مذهب البديع. فالتجديد في أي قصيدة لا يتوقف على الشكل فقط بل يمتد إلى المضمون.

<u>أمَّا الأغراض الجديدة في شعر الصنوبري، فهي:</u>

1-الشعر الذاتي أو الوجداني:

وهو اتجاه ظهر في شعر القدماء وألحَّ الشعراء العباسيون عليه في شعرهم؛ للتعبير عن ذواتهم وكشف أحاسيسهم وخفايا صدورهم. فالشاعر يصدر في كثير من شعره عن وجدانه وانطباعاته الشخصيَّة وتأثراته الذاتيَّة. فلمْ يَعُدْ تغزله مُجرد وصف حسِّي جامد، ولمْ يعدْ وصفه لمظاهر الطبيعة بعيداً عن مشاعر نفسه وإحساسه، بل اندمج في تلك المظاهر اندماج الألفة والمشاركة الوجدانيَّة، وكان يقيس حالة

---

1) انظر: حسين، طه وآخرون، التوجيه الأدبي، دار المعارف، مصر، دت، ص129-131

نفسه بحالاتها، ويستعين بالتشخيص لمظاهر الحياة والكون، يحاورها فتجيبه، وتكشف عن مُعاناته ومشاعره. لقد وجدت نزعة التعبير عن الذات في فنون مختلفة، فقد وجدت في المدح كما وجدت في التغزُّل والرثاء والوصف وغيرها من الأغراض.

والصنوبري من هؤلاء الشعراء الذين كان في شعرهم حظ وافر من الشعر الذاتي صبُّوه في فنون مُختلفة أو جعلوه في قصائد ومقطوعات مُستقلة، ويظهر التجديد عنده بالإنكفاء على ذاته يحاورها ويستبطن خفاياها، ويكشف عن معاناته ومشاعره في شعره الذاتي. يقول في مقطوعة غزليَّة يُعبِّر فيها عن ذاته، ويصف مشاعره بوضوح وصراحة: (الوافر)

شكوت إليك من قلب قريح بدمع في شكايته نضيحِ

عذرتك لو حملت هواك مني على كبد وجثمان صحيحِ

ألستَ ترى الهوى لم يبق مني سوى شبحٍ مطيعٍ كل ريحِ [1]

ويصف ودَّ إنسان يكرهه حيثُ يُحسن الكلام أمَّا فعله فيُناقض كلامه، فيقول: (الخفيف)

أحمدُ اللهَ: قد ألاحت بروق منكَ بالودِّ ،لا تزالُ مليحهْ

حُسنُ قولٍ وسوءُ فعلٍ كما سمى المُسمِّي في وقت الذبيحهْ [2]

فقد صوَّر قوله الحسن بالتسمية على الذبيحة قبل ذبحها، وسوء فعله يشبه ذبح الذبيحة.

ولعلَّ الصنوبري في هذا الكلام يُحاكي ما في نفوس المتنادمين من عدم قبول النصح والتمادي في غيِّهم. وأكثرَ الناسُ من لومه بترك حياة المجون لأنَّه كالجنون، فيرد عليهم بأنَّ هذا الكلام يُغريني بالاستمرار في المجون، وإنْ كان المجون جنوناً فالكثير من الناس مجانين، مُصرَّاً على نوع الحياة التي اختارها، لمَّا

---

1) ديوان الصنوبري، ص410

2) تتمة ديوان الصنوبري، ص37-38

وجد بها كل أنواع السرور. يقول: (المنسرح)

كم لائمٍ لامني فقلتُ له حسبك أنَّ الملام يُغريني

تحسبني قدْ جُننتُ وحدي لا كم لي شبيه من المجانينِ[1]

وأرى أنَّ الصنوبري في شعره وخاصَّة في الرد على ناصحيه ولائميه إنَّما ينقل لنا رأي المُجَّان وجلساء الديارات والحانات.

وفي قصيدة رائعة يظهر فيها الصنوبري يخاطب قمرياً يُغرد، ويظهر بتغريده أنَّه فقد حبيباً، فيخاطبه الشاعر باثَّاً له آهاته ويخبره أنَّ مصيبته بموت ابنته " ليلى"، أكبر من مصيبة القمري بمن فقد؛ بل إنَّ فقده أكبر مما فقدن النسوة النائحات على مقبرة قِنسرين، يقول: (الوافر)

ألا يا أيّها القمريُّ كم ذا تُغَرِّدُ في الرَّواحِ وفي البُكُورِ

أجدّكَ تشْتكي جَزَعاً وتَبكي لِمَفقودٍ كبيرٍ أو صغيرِ

فقعْ في بابِ قِنّسْرِينَ فانظرْ إلى جَزَعِ النساءِ على القبورِ

نساءٌ في حدادٍ صائحاتٌ كغربانٍ تصايَحُ في الوُكورِ

ألستُ أحقَّ أن أبكي عليها إذا بكتِ الطيورُ على الطيورِ[2]

فنفسه أصابها الانكسار بموت ليلى فلا يجد مواسياً له، وحقَّ له أنْ يصيبه الجزع. فبعد وفاة ابنته ليلى جزع الصنوبري وحاول التصبر لكنه عجز عن الصبر، فقال: (الوافر)

أواحزني عَصاني الصَّبر لكنْ دُموعُ العينِ سَامعة مُطيعهْ[3]

---

1) ديوان الصنوبري، ص443

2) ديوان الصنوبري، ص97

3) ديوان الصنوبري، ص292

وفي مقطوعة له يتصبَّر بها وهي من روائعه حيث يقول فيها: (الخفيف)

إرضَ حُكْمَ الزمان يا أحمدُ ارضَهُ إن تَذُق ضَيحَهُ فقد ذقتَ مَحضَهْ

أيُّ خيرٍ وأيُّ شرٍ تَبَيَّنـ تَ لديه فما تبينتَ نَقْضَهْ

كيفَ يأسَى على فراقِ خليلٍ مَن غدا بعضُهُ يفارقُ بعضَهْ

كلُّ رزقٍ يهونُ عند ذوي اللـ بِّ إذا لم يُرَزَّ المرءُ عِرضَهْ [1]

فهو يُعبِّر عمَّا يشعر به من مُعاناة تُلازمه بعد فقده لابنته ، ويطلب من نفسه أنْ تتصبَّر على ما وصل إليه، فقد تمتَّع في شبابه وسلم من كل شر وحصل على كل الخير، ثُمَّ يجيب عن نفسه بأنه غير قادر على تحمُّل مصيبته والتَّصبُّر عليها، فكلُّ شيءٍ يصبر الإنسان عليه، إلاَّ أنْ يُفارق الخليل خليله والجسم يُفارق بعضه. إنَّه شعور المرارة وعدم التصبُّر الذي لا يستطيع أنْ يسلو ما أصابه وما أُبتُليَ به.

2- الشعر الإنساني:

هو الشعر الذي يتحدث عن النفس البشريَّة ونوازعها المختلفة. فمع الحس المرهف يكثر في شعر الشعراء عبارات تدل على إدراكهم لأسرار النفس البشريَّة. انعكس ذلك في شعرهم حيث صارت الأزمة عندهم في النفوس والصدور. ويقترب المقصود منه من الشعر الذاتي، وقد نعدُّهم واحداً.

وقد اختلفت مواقف الشعراء بين فرح بالحياة وناقم عليها "فيلجأ كل شاعر إلى التغنِّي بما يحس به من فرح وحبور أو شكوى الدهر والحظ والقضاء والقدر وعبث الحظ به مما أطال ذلك عُجبهم وحيرتهم" [2].

والصنوبري من الشعراء التي كانت أحاسيسه ومشاعره تُحرِّكه فيترك بشعره بصمات على سعادته وحزنه وشكواه.وأكثر ما أَشْعَرَهُ بالضيق والحزن، صدود الغواني عنه عندما أصابه الشيب، فيصبِّر نفسه بالخمر

---

1) ديوان الصنوبري، ص223 ، الضيح: اللبن الممزوج بالماء، والمحض: اللبن الخالص غير المشوب

2) الكفراوي، محمد، الشعر العربي بين الجمود والتطور، ص 142-145

لينسى الشيب وهجومه، وهو مُنذرٌ بقرب الأجل، يقول: (الكامل)

أبدى الغواني الصدَّ والإعراضا لمّا رأيْنَ بعارضَيكَ بياضا

وَعَضَضنَ عنك جُفُونهنَّ وربَّما قلَّبنَ أَحداقاً إليك مراضا

هجم المشيبُ فما له من رجعةٍ فأتى على ماء الشباب فغاضا[1]

ومن المعاني المبدعة والتعليل المُخترع، ما قاله مُعتذراً لمن سأله عن تخضِيبَ شعره، لأنه يرى أنَّ الشيب يتطلب من صاحبه العقل والحلم، وهو لم يملكهما بعد، لذلك أخفى شيبه حتى لا يفعل فعل العقلاء، يقول:

وَحقّكَ ما خَضَبتُ مَشِيبَ رأسي رجاءَ أنْ يْدومَ ليَ الشَّبابُ

ولكنّي خَشيتُ يُرادُ مِنّي عُقولُ ذوي المَشيبِ فلا تُصابُ[2]

فالصنوبري شاعر لمّاح يبحث عن المعاني الطريفة والبديعة في شعره، يهزُّ بها المُستمعين جلباً للذَّة والمتعة.

3- الشعر الشعبي:

ونعني به نزوع الشِّعْر إلى الحياة الشعبيَّة بعيداً عن بلاط الخُلفاء والأمراء والدوائر الرسميَّة التي ارتبط بها الشعر العربي، وقد ظهر أثر هذه النزعة الشعبيَّة في مضمون الشعر وشكله على السواء.

ويرى هدَّارة أنَّ الشعراء أصبحوا يخوضون في الهجاء والوصف والتعبير عن نفوسهم مُستجيبين لدوافع شعبيَّة صميمة، ومعبِّرين عن هذه الأغراض جميعاً بأُسلوب شعبي واضح فيه بُعده عن الأُسلوب

---

1) ديوان الصنوبري، ص219-220

2) تتمة الديوان، ص 28

العربي الفصيح كما في الشعر الجاهلي. فلغة هذا الشعر لغة سهلة قريبة من الحياة اليوميَّة [1].

أكثر الشعراء العبَّاسيون من الشعر في هذا الإتجاه الشعبي ومنهم الصنوبري، فقد أكثر في الهجاء من السباب والشتم وحتى الفحش والقدح بكلام يقرب من اللغة العامِّيَّة، فمن هجائِهِ قوله:

(الهزج)

نعم يا كلبُ يا قردُ ويا حِمَار قصَّارِ

ويا مَطْهَرةَ الحجَّا مِ يا مَصْيَدَةَ الفارِ

لقد ألقاك قلبي حيـ ـثُ يُلقى حَجَرُ الخاري[2]

فقد تلاعب بالمعاني واستخدم لغة أقرب إلى العاميَّة ؛ حيثُ استجابَ الصنوبري لعواطفه الشعبيَّة واقترب من أبناء الشعب لغة وعاطفة، فقوله (حمار قصار) من أمثال العامة.

وظهر في شعر الصنوبري الشعبي الأمثال الشعبيَّة والتراكيب المولَّدة، يقول: (الكامل)

فيا من يريدُ وصالَنا ويصدُّه ما قد يحاذِرُ من كلامِ الناسِ

صِلْني فإن سَبَقَتْ إليكَ ملامةٌ أبداً فَعَصِّب ما يُقالُ براسي[3]

مُستخدماً عبارات شعبيَّة كالتي تشيع في الشوارع والحوانيت، كقوله (عَصِّب ما يُقالُ براسي).

وفي مقطوعة للصنوبري يطلب أحد ندماء الخمر من الشاعر أن يكون شفيعاً له، لما عُرِفَ برأيي عن تشيُّع الصنوبري، وفكرة الشفاعة لآل البيت والأولياء يوم القيامة وقبول شفاعتهم، والتي يُكثر الشيعة الحديث عنها، يقول: (الطويل)

---

1) انظر: هدارة، محمد، اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، 1963م، ص188

2) ديوان الصنوبري، ص108-109

3) ديوان الصنوبري، ص177

أَتاني نَديمِي مُستَمداً شَفاعتي أظُنُّ نَديمي غيَّرَ الدَّهرُ حِسَّهُ

فقلتُ لهُ لمَّا ألحَّ بِجَهلِهِ رُويْدكَ "ليتَ الفجلَ يهضمُ نَفْسَهُ"[1]

فعابَ عليه قلة فهمه وحسَّه، كيف لمذنب أنْ يشفع لمذنب آخر؛ فكلاهما يشربان الخمر، ثُمَّ أورد مثلاً شعبيّاً عند إلحاح نديمه في جهله (ليت الفجلَ يهضمُ نَفسَه).

ويرى محمد هدارة أنَّ المتتبِّع للخمريات والغزل بالمُذكر والمُتتبِّع للأخبار يجد عنصر التسلية والترفيه واضحاً كل الوضوح، ومهما قيل عن صدقهم الفنِّي فقد خرج من باب التفنُّن إلى العبث الصارخ والمجون الصريح، يُطلقه أصحابه على الناس تلهية لهم أو تفريغاً لشحنة غرائزهم، وقد خرج هذا اللون في أغراض أُخرى كالهجاء والرثاء[2].

إنَّ ما قاله هدَّارة فيه كثير من الصِّحَّة، فكلُّ شاعر كان يبحث عن الشهرة وتناقل الناس لشعره، فكان يُحاول إرضاء العامَّة وتفريغ ما حُرموا من فعله سواء كان شرب الخمر والمُنادمة كعلية القوم أو التغزُّل بالجواري والغلمان وغير ذلك من الأمور.

ومال الصنوبري إلى سهولة الألفاظ وترقيص المعاني، واستخدم البحور المجزوءة والخفيفة والمهملة ورشاقة الأُسلوب والموسيقى الموقَّعة، لقد جعل من شعره موسيقى راقصة بترقيص ألفاظه التي تتسم بالسهولة والبساطة، والتناغم في الإيقاع.

4-شعر الفكاهة والهزل:

يرى وليد عبد المجيد ابراهيم بأنَّ أسباب شيوع الهزل والفكاهة في العصر العباسي يعود إلى الحضارة والترف والزخرفة في المجتمع العباسي، وانعكس هذا على مزاجهم وسعيهم للفكاهة بعد أنَّ رقَّت

---

1) ديوان الصنوبري، ص428

2) هدارة، محمد، اتجاهات الشعر العربي في القرن الهجري الثاني، ص193

ألفاظهم وسهلت، واختلطت لغتهم الفصحى بالألفاظ العاميَّة والمُعرَّبة وألفاظ المتكلمين والمعتزلة والأمثال الشعبيَّة، وكانت أفضل طريقة للفكاهة تُقدَّم للجمهور بالسرد القصصي والحوار والحكاية لإضحاك الناس وتشويقهم ومفاجأتهم [1]. "وقامت الفكاهة على وسائل توسلوا بها؛ لتحقيق عنصر الإضحاك في قصائدهم ومقطوعاتهم، منها: المُحاكاة، والتشخيص، واللعب بالمعاني، والتلاعب المنطقي (القلب والعكس) والتصوير الكاريكاتوري الساخر"[2] .

والصنوبري من الشعراء الذين كان لهم باع كبير في الفكاهة والهزل لإضحاك جلسائه وكسب شهرة ومنزلة رفيعة لمْ يصل لها أحد في حلب في زمنه في ذلكَ الميدان، ومن الوسائل التي استخدمها للإضحاك :

أ–المُحاكاة: كمحاكاة الصنوبري لقصائد ابن الرومي في طول اللحى للمهجو. يقول ابن الرومي في لحية أحد مُهجوِّيه وقد جمع فيها السخرية الكاريكاتوريَّة والهُزء: (الكامل)

إنْ تَطُلْ لحيةٌ عليكَ وتُعْرُضُ   فالمخالي معروفةٌ للحميرِ

علَّقَ اللهُ في عِذاريكَ مِخلا   ةً ولكنها بغيرِ شعيرِ[3]

وقد أكثرَ الصنوبري من الهجاء بأنواعه المُختلفة ، فقد حاكى سخرية ابن الرومي فوصف ثقيلاً ووصف أكولاً وسخرَ من صاحب لحية طويلة من المهجوين، فقال: (الخفيف)

لحيةٌ مثل شعرة التيسِ لا تُشْـ   ـبه في حذوها لِحى الأبرارِ

---

1) ابراهيم، وليد عبد المجيد، الشعر الهزلي العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2001م، ص 206–191

2) انظر: إبراهيم، وليد عبد المجيد، الشعر الهزلي العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط1، ص207–217

3) ابن الرومي، أبو الحسن علي بن عباس بن جريج الرومي(ت 283هـ)، ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار ، دار الكتب ، بيروت ، 1973 ، ج3 ، ص928

ثُمَّ وجهاً قِسْنا القرودَ إليهِ فوجدنا القرودَ كالأقمارِ

في سوادٍ وصفرةٍ دعتِ النا سَ إلى أنْ دَعَوْهُ جُعْسِ المَرارِ[1]

ب–التصوير الكاريكاتوري: "وهو أسلوب قائم على المبالغة في التصوير لخلق أسلوب ظريف ساخر، وهذه السخرية تعتمد على التخييل والتصور الدقيقين لالتقاط صورة مُشوهة مُضحكة للمهجو"[2].

ومن أهم ما تعرضوا إليه بالسخرية الملامح الخارجية للإنسان كطول اللحى والأُذنين والعمى والعور والحدب .. وغيرها ، ومن الجوانب المعنويَّة كالبخل والشره والغباء والثقل .. وغيرها .

ففي قصيدة يصوِّر فيها إنساناً نهماً – تصويراً ساخراً (كاريكاتورياً) – مانعاً غيره من الأكل، فهو يصوِّر القوم بطريقة ساخرة لعدم تمكُّنهم من الأكل فيتنهَّد اليهودي ويزفر النصراني وهم غير راضين عن تصرُّف هذا الشيخ المسلم (زُباشا)، ولا يبدأون بالأكل إلاَّ بعد انتهائه منه، ويلمِّح الشاعر عن طريقة أكل زُباشا كل الطعام. ويصوِّر حالهم وهم يحاولون أكل ما فضل منه، ثمَّ يرتدُّون خائبين كالجيش المهزوم من المعركة، يقول: (السريع)

إذا زُباشا جَذَبَ القَصْعَهْ واستلبَ البَضْعَةَ فالبَضْعَهْ

فكم لإسرائيلَ من زفرةٍ ثَمَّ وللشمَّاسِ من دَمعَهْ

حتى إذا ما شبِعَ الشيخُ أو قاربَ أنْ يستكمل الشبْعَهْ

سارَعَتِ الأيدي إلى فضْلِهِ وَكُلُّهُمْ كالبرقِ في السُّرْعَهْ

وانصرفوا عن خيبةٍ مثلَ ما ينصرفُ المهزومُ من وَقْعَهْ[3]

---

1) ديوان الصنوبري، ص109–110، الجعس: الرجيع

2) انظر: هدارة، محمد، اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، ص 360

3) ديوان الصنوبري، ص 294–295

كذلك يظهر هذا التصوير في قصيدة الشمَّاس في التصوير الكاريكاتوري من باب الهجاء، وهذا الفن لا يتقنه إلاَّ شاعر يحمل من الشاعريَّة ما يجعل من شعره لوحات فنِّيَّة تنبض بالحياة وتتخذ من التلميح والإيحاء دوراً فاعلاً يدل على شاعرية عبقريَّة لمجدد كالصنوبري.

ج- **الحِوار والسرد القصصي:** حيث يُقيم الشاعر حِواراً مع شخص أو جارية ويظهر من خلال الموقف دُعابة تحمل التشويق والفكاهة في طياتها . و شاع في شعر الصنوبري الفكاهة والجنوح نحو التسلية عن طريق الحوار والسرد القصصي ، مثل قوله في الغزل المصنوع الذي يُحاور فيه جارية تلبس لباساً أخضرَ ، يقول: (المتقارب)

وشاطرةٍ أدَّبتْها الشَّطَّارَهْ — حَلَى الروضِ من وجهها مُستَعارهْ

أميرةُ حُسْنٍ إذا ما بَدَتْ — أقرَّ الأميرُ لها بالإمارَهْ

أتَتْ في لباسٍ لها أخضرٍ — كطاقةِ آسٍ على جُلَّنارَهْ

فقلتُ لها : ما اسمُ هذا اللباسِ — فَرَدَّتْ جواباً بطرفِ العبارهْ

شَقَقْنا مَرائرَ قَومٍ بِهِ — فنَحنُ نُسَمِّيه شَقَّ المَرارهْ (1)

وهذه المقطوعة بها من خفة الظل والحوار القصصي (الدراميَّة) ما تُعجبُ المُستمع ويهتزُّ طرباً.

د- **التشخيص:** وهو من أبرع أساليب الإضحاك، ويقوم على إحالة الجمادات إلى عناصر مملوءة قوة وحيوية عن طريق إضفاء الأفعال الإنسانية عليها لإثارة الفكاهة والضحك(2).

حيثُ يستخدم من أغراض الشعر المدح والهجاء والرثاء لغير البشر على سبيل الفكاهة والتسلية . ففي قصيدة يُرثي الصنوبري رداءً احترقَ له، يقول: (المنسرح)

---

1) ديوان الصنوبري ، ص78

2) انظر: إبراهيم، وليد عبد المجيد، الشعر الهزلي العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ص209

كان ردائي أجلَّ أَعلاقي من جُددٍ كُنَّ لي وأخلاقِ

بل دبَّ منه الإحراقُ في جسدٍ سيّانِ إحراقه وإحراقي[1]

" فرثاء الجمادات والأغراض من الأساليب الفكاهية لما فيها من لعب بالمعاني، فيظن السامع أنَّ الشاعر يرثي الرداء حقاً لكنه يعمد إلى هذا الرثاء فكاهةً. وهجاؤه للحمَّام أو دار السليمانيَّة"[1] يدخل في هذا الباب من التسلية والظرف والهزل. "فهذا الاتجاه نحو التسلية والإضحاك الذي لا يخلو من روح شعبي قوي نجده يبرز في شعر ليسَ له موضوع إلاَّ ذلك الإتجاه نفسه"[2].

5- الشعر الاجتماعي: يصوِّر هذا الشعر الصلات والروابط التي كانت تربط الأصدقاء من الشعراء بغيرهم، ويتحدث عن الصداقة والأُخوَّة والمودَّة والتهنئة، وساعدت المُساجلات والمُراسلات الشعريَّة من انتشار هذا اللون من الشعر، الذي عبَّر الشعراء من خلاله عن عواطفهم وعلاقاتهم. فهي صلات أدبيَّة تصوِّر علاقات الأُدباء بغيرهم ..، والأديب كثيراً ما يرتدي فيها رداء المجاملة الذي تفرضه البيئة الاجتماعيَّة في نطاقها الواسع[3].

والصنوبري كغيره من الشعراء كانت له علاقات مُتنوعة، قام بذكر هذه العلاقات في شعره للدلالة على هذه الوشائج بين الأصدقاء. ويُعَدُّ الشعر الاجتماعي (الأخواني) من الأغراض المُستحدثة في الشعر العبَّاسي، **ومن هذه العلاقات:**

أ-الاستهداء: كأنْ يستهدي أو يطلب الشاعر من أحد الأصدقاء أو الأشراف هدية، وهي الطريقة البديلة للتكسُّب عند الصنوبري . فقد كان هذا الشاعر يستهدي المسك ويربط بين لونه ولون الشَعر الأسود الذي

1) راجع ما كُتب عن ذلك في هجاء المكان من باب الهجاء في الرسالة، ص48-50.

2) هدَّارة ، محمد، اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، ص195

3) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص245

يرمز للشباب، لأنَّ الشُّيَّاب يتمنون رجوع شعرهم أسودَ فيحبون اللون الأسود من العطور كالمسك، يقول:

(البسيط)

الطيبُ يُهدى، وتُستهدى طرائفُهُ وأشرف الناس يهدي أشرفَ الطيبِ

والمسكُ أشبهُ شيءٍ بالشباب، فهبْ شبهَ الشبابِ لبعضِ العُصبةِ الشيبِ[1]

وعندما كان يَعِدْهُ صديقٌ باهدائِهِ ما طلب، ينتظر الصنوبري إنجازَ الوعد ويقوم بتذكيرهِ به، يقول مُستنجزاً الأمير أبا عمرو وَعْدَه: (الخفيف)

يا أبا عمروٍ الذي أجمعَ النا سُ على أَنه ربيعُ الناسِ

أنَّستْني مواعدٌ منكَ فيها للمفاليسِ غايةُ الإيناسِ

ورجائي جودُ الأمير رجاءُ لم يَشُبْ حُسْنَه قبيحُ الياسِ[2]

وقد يتدخَّل بين الأصدقاء فيطلب من أحدهم إنجاز وعده للآخر، كما قصيدته التي يسأل فيها أبا إسحاق استنجازَ وعده لأبي تمَّام، يقول : (الخفيف)

هذه غفلةٌ أبا إسحاقِ غيرُ مأمونةٍ من الفُسَّاقِ

شُغلٌ لا تشاغلٌ عن صديقٍ أصبحت روحُ صبرهِ في التراقي

كُلُّ يومٍ يغدو أميرَ اجتماعٍ يجمعُ الحبَّ أو أسيرَ افتراقِ[3]

وإذا قدَّمَ أحد الأصدقاء هديَّة للصنوبري، فهو لا ينسى أنْ يشكره على هديته شعراً، يُخلِّد ذكراه ويجعل أهله يفخرون بما قدَّم، كالذي أخبر الخالديان عن طاهر بن محمد الهاشمي الذي أهدى نبيذاً ووردًا للصنوبري فكتب له يشكره : (الكامل)

---

1) تتمة ديوان الصنوبري، ص32

2) ديوان الصنوبري، ص154

3) ديوان الصنوبري، ص356

أهْدى إليّ فأيُّ حسنٍ مُعجبٍ أو مِعوزٍ في غَيره لم يُهدِهِ

الراحُ تضحكُ عن عتيقِ فرندها والوردُ يضحكُ عن حديثِ فرندهِ [1]

ويقوم الصنوبري بشكر أحد الأغنياء على هديَّة أُرسلتْ له، فيقول: (الوافر)

ما ضاقَ شكريَ بل إحسانُكَ اتَّسعا فلم أَرَ الشكرَ بالإحسانِ مضطلعا

أنا اللئيمُ صَنيعاً واللئيمُ أباً إذ لا أُجازي كريماً بالذي صنعا[2]

ب– الاستزارة: كأنْ يطلب الشاعر زيارة أحد الأصدقاء له، فهو يكتب له شعراً يدعوهُ لزيارته، وقد كَثُرَ شعر الاستزارة في مجالس المُنادمة والمُجون في العصر العبَّاسي، وقد كان لشعر الصنوبري نصيب منها، يقول في أبي هاشم ميمون بن محمد يستدعيه لمجلس طعام وخمر: (الوافر)

عَذيرَكَ من عَذُولِكَ بل عَذيري بِقَصْرِكَ عن هواهُ بل قُصوري

وقابلْ بالسُّرورِ العيشَ إني رأيتُ العيشَ أيَّامَ السُّرورِ

فأما إنْ حضرتَ فكنتَ عندي وإما إن دعوتَ إلى الحضورِ[3]

فهو يدعو صديقه لمجلس يضم أشهر المأكولات والمشروبات، يقوم على خدمتهم قيان عَذارى.

ت– التهنئة: وهو أنْ يُهنِّيء أحد الأشراف أو الأصدقاء بإحدى المُناسبات السَّارة كالولاية أو الزواج أو الطُّهور أو الإنجاب أو رمضان أو العيد وغير ذلك من المُناسبات السَّارَّة السَّعيدة . وقد كان الصنوبري لا يُفوِّت مناسبة لأصدقائِهِ دون أن يُهنِّئهم بشعر اجتماعي يزيد المودَّة وعُرى الصَّداقة بينهم. يقول– الصنوبري– مُهنِّئاً أبا القاسم ابن سهل الكاتب بالعيد: (مجزوء الرمل)

---

1) ديوان الصنوبري، ص419

2) ديوان الصنوبري، ص279

3) ديوان الصنوبري، ص52–53

جاءنا العِيدان عيدُ الـ   فِطرِ في عِيدِ الرَّبيعِ

عش منيعاً يا أبا القا   سِمِ في العِزِّ المَنيعِ

رافعاً ألوِيةَ المَجـ   ـدِ إلى الشّأوِ الرَّفيعِ [1]

ث- **العتاب:** ويقوم الشاعر بمعاتبة أصدقائِهِ وأخوانه إذا حصل وأخطأَ أحدهم في حقِّه. والصنوبري لعلاقاته الكثيرة مع أصدقائِه كان يحصل بينهم أنْ يُخطىء أحدهم في حقِّه، فيذكِّره الشاعر بصداقتهما، ويُبدي الصبر على فعله وقوله عسى ينتبه المُخطىء فيرجع عن فعله. ففي قصيدة له يُعاتب فيها أبا أيوب ابن الجعد الكاتب، يقول: (الطويل)

أَلستَ أبا أيوبَ أقْسَطَ حاكِمٍ   إذا رُجِيَ الإقساطُ أو خُشي القِسْطُ

فما ليَ أُجْفى ثم أُلْحَى كأنني   جفَوْتُ وما ألفيتني جافياً قطُّ

وقد كان شَرْطي أَنْ يُشَرِّفَ منزلي   لديك توالي الرُّسْل فانتقضَ الشَّرْطُ

وما إن طواني ذاكَ لكنْ تشاغلي   بترقيعِ عَيشٍ حين يُرْقَعُ يَنْعَطُّ

أجلْ إنّ مثلي لا يجاوزُ قَدْرَهُ   ويطلبُ ما لا يستحقُّ فيَشْتَطُّ [2]

فهو في هذه القصيدة يُعاتب صديقه، في نفس الوقت يُخاطبه بعزةٍ وأنفة، فيقوم بإنذاره، أنَّه إذا انحرفَ عن وِصاله فسوف يُقاطعه.

حيثُ اختار لقصيدته رويّاً مهملاً هو الطاء، ووزن بحر الطويل، ولعلَّ الشاعر كان يُثبت شاعريته باختيار أسلوبه بحسب المتلقي وثقافته، فعندما خاطب الكاتب – صاحب اللغة – والمعرفة يختارُ لغة غريبة، وعندما يُخاطب العامي يقوم باختيار لغة سهلة، ووزن سهل.

1) ديوان الصنوبري، ص273

2) ديوان الصنوبري، ص252

ج- الاستعطاف: وهو ما بين العتاب والاعتذار، إذْ يقوم الشاعر باستعطاف من غضب منه بفعل أو قول قاله الشاعر؛ فيقوم باستعطافه لإزالة الخلاف ومُسامحته وإرجاع الوئام بين الأصدقاء. ففي مقطوعة يستعطف بها الصنوبري صديقه كشاجم الشاعر _ وهو من أقرب الأصدقاء للصنوبري _ عندما غضب منه بعد أنْ قام الصنوبري بمعارضة أُرجوزته الطائيَّة التي مطلعها: (الرجز)

سُؤالكَ الرَّبعَ شَطَطْ   دنا العزاءُ أو شَحطْ [1]

بقصيدة الصنوبري التي مطلعها: (الرجز)

شطَّتْ لليلى باللوى   دار وكانتْ لا تُشَطُّ [2]

فقال الصنوبري مستعطفاً كشاجم ليصفح عنه: (الخفيف)

فيم عادَ الرِّضى أبا الفَتْحِ سُخْطا   والدنوّ الذي عَهِدْناه شَحْطا

أم لماذا نَقَضْتَ شَرْطَ أخٍ لا   ينقضُ الدهرُ للأخوّةِ شَرْطا

إن يكنْ لي تذكري الطاءَ جُرْمٌ   لا تَراني من بعدها أذكرُ الطَّا [3]

ح- الاعتذار: يُعدُّ الاعتذار من الأغراض التقليديّةَ القديمة التي ظهرت عند الجاهليين وخاصَّة في شعر النابغة الذبياني، حيثُ يقوم الشاعر بالاعتذار من أحد الملوك –لفعل أو قول صدر عنه – خوفاً من تسلطه وقوته وجبروته. وغالباً يصدر الاعتذار من الشاعر عندما يتهدَّد هذا الملك الشاعر أو يتناهى لمسامعه غضب الملك منه؛ فيقول شعراً يُقِرُّ فيه بذنبه ويطلب السماح منه. أمَّا في العصر العبَّاسي فقد تغيَّر شكل الاعتذار وأصبح يُقال بين الأصدقاء والأُخوان، فإنْ أخطأَ الشاعر في حقِّ صديقه ويشعر بأنه غضب، فيقوم بالاعتذار منه شعراً لإرجاع العلاقة كسابق عهدها.

---

1) ديوان الصنوبري، ص243

2) ديوان الصنوبري، ص254

3) ديوان الصنوبري، ص254

يقول الصنوبري معتذراً إلى أبي عبد الرحمن الهاشمي: (السريع)

لم يخلُ من فكري ولا حِسِّي شَخْصُكَ في يومي ولا أمسي

وكيف أنسى مَنْ بذكراهُم يصحُّ لي تأديةُ الخمسِ

إليكَ يا عبدَ المليكِ انتمى سَماحُ كعبٍ وحجى قُسِّ

يا ذا الذي ينزلُ من هاشمٍ منزلةَ الروحِ منَ النفسِ

أقامَ لي عُتبُكمُ مأتماً يُفضي به العذرُ إلى عُرْسِ [1]

فهو يعتذر بلغة جزلة قريبة من فهم المعتذر منه، مُستخدماً وزن السريع وروي السين المكسورة التي تُحاكي نفس الشاعر وضعفه ليقبل صديقه اعتذاره.

خ- الاشتياق والحزن على الفراق : فالشاعر إنسان يُحب ويكره، فإنْ سافر مَنْ يُحبه أوطالت غيبته، يشعر الشاعر بالشوق إليه مَنْ يحب ويحزن على فِراقه، والشاعر يترجم كل ما يحسُّ به شعراً، فيختلط اشتياقه بمشاعره الإنسانيَّة الوجدانيَّة.

وأرى بأنَّ هذا الفن من الشعر الإجتماعي يقترب بموضوعه من الشعر الذاتي والإنساني معاً، لأنَّ الشاعر عندما يشتاق لأحد أصدقائه، يُعبِّر عمَّا في نفسه، ويتمنى رجوعه سالماً، وقد يبكي على أيامه الماضية وذكرياتهما معاً. والصنوبري من أكثر الشعراء حساسيَّة للأصدقاء والأمكنة على حدٍ سواء. فقد اشتاق لحلب عندما سافر وتركها، واشتاق لسيف الدولة الحمداني كما، واشتاق لأصدقائِه، وكذلك عندما ماتت ابنته ليلى اشتاق إليها كثيراً.

يتشوَّق الصنوبري للأمير سيف الدولة الحمداني عند سفره، فقال: (الطويل)

أطافتْ جبالُ الشوقِ بي وبحارُهُ ولجَّ صُعُودُ الشوقِ بي وانحدارُهُ

---

1) ديوان الصنوبري، ص 158

وَمَنْ غاب عن شَمْسِ المعالي وبدرِها   فَحُقَّ له ألاَّ يَقَرَّ قرارُهُ

على أنني إنْ أَدْنُ أو كنتُ نائياً   فقلبي إليه حَجُّهُ واعتمارُهُ (1)

ومن قصائده في التشوُّق قصيدة يتشوَّق فيها لعبدالرحمن بن محمد الجُلابي، يقول فيها: (المتقارب)

مضيتَ وخلَّفتني للأسى   عديمَ العزاءِ فقيدَ الأُسى

أعُدُّ الصديقَ عدوّاً ولا   ألذُّ الجليسَ ولا المجلسا

أبا القاسمِ اغتصبتْكَ النَّوى   أم اخترتَ مَلْبَسَها ملبسا

لو أَنَّ النوى قَبِلَتْ رشوةً   إذاً لرشونا النَّوى الأنْفُسا [2]

لقد عبَّر فيها عن صدق العاطفة نحو قريبه، وأكثر فيها من الصنعة البديعيَّة كالجناس مع روي السين المقيدة التي تشي بتنفيس ما يشعر به الشاعر من مشاعر الشوق.

د- **التعزية:** وهو القيام بواجب العزاء عند موت صديق أو صاحب سلطة أو قريب لهم، فيقول الشاعر شعراً يُصبِّر صاحب المصيبة على مُصيبته ويواسيه به.

ويُعزِّي الصنوبري أبا الحُسين الهاشمي في موت زوجته بدأها بالتَّصبُّر والتسلِّي: (البسيط)

يُغني السُّلوُّ ولا يُغني الفَتى الجَزَعُ   فما بكاءُ الفتى ما ليس يُرْتَجَعُ

منْ ماتَ فاتَ فإنْ تقنعْ فذا مَثَلٌ   فيه لمن عرف الأمثالَ مُقتَنَعُ

ما طارَ من طائرٍ إلا وأنفُسُنا   ليستْ بِمُرتابةٍ في أَنَّهُ يَقَعُ [3]

وقد أكثر الصنوبري من ذكر الصبر والتَّصبُّر في تعازيه ليدفع أهل المُتوفَّى إلى التصبُّر، يقول:

---

1) ديوان الصنوبري، ص69

2) ديوان الصنوبري، ص150

3) ديوان الصنوبري، ص290

(الكامل)

الصبرُ من عُدَدِ الرَّزايا فاصبرِ إنَّ المُطيلَ تلهفاً كالمُقْصِرِ

لن يَفْثَأَ الأيامَ عن فَتَكاتِها جَزَعُ الجزوعِ وَعَبْرَةُ المُستَعبِرِ[2]

ومع ذلك فهو عندما توفيت ابنته ليلى أصابه الجزع ولمْ يصبر، وحتَّى بعد أنْ كتب له صديقه كشاجم قصيدة يُعزِّيه فيها عن وفاة ابنته، وهذا ليس مُستغرباً، فهو وإنْ حاول أنْ يُصبِّر غيره لكنَّه عندما يقع في مُصيبة مُشابهة لا يتصبَّر ...

ذ- المُساجلات الإخوانيَّة: كان للصنوبري علاقات مع شعراء كُثُرٍ في زمنه، وكانوا يتطارحون الشعر، وكانت بينهم مُساجلاتٌ شعريَّة لم تظهر كُلها لضياع قسمي ديوانه الأول والأخير، ولكن ما نعرفه عن الشاعر يُؤكد ما ذهبنا إليه من علاقاته مع شعراء عصره، ككشاجم والسَّرِّي الرَّفاء والوأواء والنَّفري والزعفراني وغيرهم. ففي قصيدة يُجيب فيها أبا بكر الزعفراني، يقول: (البسيط)

هذا البَيانُ ما شابَهُ لُغُزُ لم تَغْدُهُ فُرْصَةُ الإحسانِ والنُّهزُ

بلاغةٌ نَظَمَتْ فيها فرائدَها يدُ المعاني كما قد تُنْظَمُ الخَرَزُ

تغني غناءَ عتيدِ الزادِ سامعَها إن فات مُطَّبَخٌ منه وَمُخْتَبَزُ[3]

ومن مُساجلات الصنوبري قصيدة ردَّ بها الصنوبري على قصيدة أرسلها له أبو محمد علي بن إبراهيم البسطامي يعتذر فيها من الصنوبري ويشكو فيها من المرض (وهو أحد صغار الشعراء وهو في الحادية عشر من عُمره). فقال الصنوبري: (البسيط)

عليُّ يا مَنْ عُلاهُ فَوْقَ ما أَصِفُ لا تعتذرْ إنني بالعُذْرِ مُعتَرِفُ

---

1) ديوان الصنوبري، ص99 يفثأ: يصدُّ ويطفىء

2) ديوان الصنوبري ، ص125

أنت الذي صِحَّةُ الآدابِ صِحَّتُهُ فإن تَشَكَّى تشكَّى المجدُ والشَّرفُ

فائيةٌ صَغُرَتْ في قلْب سامعها استقبلَ الحيُّ بطنَ البِشْرِ أم عسفوا [1]

6- التماجن والتشاطُر:

كثيراً ما تتلوَّن الإخوانيات بروح المُداعبة والمُفاكهة بل ويطرف من التماجن أحياناً، لتسري عن النفوس ضغط الحياة الجادَّة التي قد يتكلَّف لها الناس ما ليس في حقيقة طباعهم [2] .

ولا يخلو هذا اللون من الإخوانيات من روح النكتة ، وجو المُباسطة هو الجو الغالب على العلاقات بينه وبين أصدقائه ، وكثيراً ما شاركهم مُعابثاتهم وأسْهمَ معهم في ميادين لهوهم وجاراهم في اطِّراح الحشمة ولمْ يتحرَّج من إعلان ذلك في كثير من شعره، ولا يتورع الصنوبري عن الجهر بالشطارة والفتوَّة وعن إستعارة لغة المُتفاتين والشُّطَّار بادِّعاءاتهم ومُبالغاتهم وتحدياتهم التي تدلُّ على خفة وطيش، هو بريء منها، ولكنه يتقمَّص لكل حالة لبوسها، حتى ليبدو وكأنَّه من أعرق أربابها خبرة بها، يقول:

(المنسرح)

مالي وللحمل للسَّكاكينِ ذكرى إذا ما ذكرتُ تغنيني

بأيِّ ضربٍ من الفتوةِ لا أخلعُ روحَ الذي يفاتيني

ويك يدي خنجري فتعرف لي خلقاً أواخيه أو يواخيني [3]

ثُمَّ يعود إلى طرح الحِشمة واختيار اللهو طريقاً في الحياة، لأنه وجد أنَّ هذا السلوك هو السائد، أمَّا قصيدته (شربنا في بعاذين) فهي من أشهر قصائده في المُجون والمُخالعة لما فيها من شرب خمر ورقص وتعابُث، يقول فيها: (الهزج)

---

1) ديوان الصنوبري، ص320

2) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص245

3) ديوان الصنوبري، ص442

شربنا فتعالَ انظرْ إلى شُرْبِ التفانينِ

إلى شرب العفاريت إلى شرب الشياطينِ[1]

ويظهر في هذه القصائد والمقطوعات اللغة الشعبيَّة المحكيَّة والمعاني القريبة وقربها من الغناء لبساطة وسهولة ألفاظها ورشاقتها وقرب صورها، وتركيزه فيها على الإيقاع الداخلي وعلى البحور السهلة والمجزوءة، والتزام البديع وخاصة التجنيس.

7- القيم الفاضلة والأخلاق:

عندما قلَّ شعر المدح لتغير الزمن في العصر العباسي ظهر لون جديد عند الشعراء بعيداً عن تكلُّف المدح للممدوح ومعاناة الافتعال والمُبالغة في الصفات الإيجابيَّة ، فقد قدَّم الشعراء قصائد تدعو إلى الإلتزام بالقيم الفاضلة والأخلاق من صدق وأمانة وكرم ومروءة وصبر وعفَّة وحِلم وحياء ووفاء ... كما ذمُّوا الصفات والقيم السلبيَّة كالكذب والبخل والغدر والخيانة ...

والصنوبري كغيره من الشعراء العباسيين كانَ له قصائد تمدح القيم الإيجابيَّة والأخلاق وتَذُم القيم السلبيَّة. يقول في إحدى قصائِده : (الوافر)

أإنْ عزمَ الخليطُ على الوداعِ دعاك إلى مهمِّ الشوقِ داعي

أعاذلتي أَطَلْتِ اللومَ جهلاً وما ذو الجهل فينا بالمطاعِ[2]

فقد بدأ قصيدته بالنسيب وربطَه بالوفاء بالعهد وعدم نقضه، ثُمَّ انتقل إلى خلق آخر وهو الحزْم وهو خُلُقٌ في حياته، لا بدَّ له من اللهو والمُزاح في بعض الأحيان حتى لا يُصيبه الجهد فيُضيِّعه الدهر، وكأنه يتحدث عن نفسه، فهو صاحب حزم ويلهو ويمزح أحياناً لأثره الإيجابي على الحزم، يقول:

---

1) ديوان الصنوبري، ص439-440

2) ديوان الصنوبري، ص274

(الوافر)

أضاعَ الحزمَ مَن أمسى مطيعاً طوالَ الدهرِ ذا حزمٍ مُضاعِ

رأيتُ الدهرَ يهدمُ ما بناه له الآباءُ من شَرَفِ المساعي

وذاك لأن سُمَّ الجهد أمضى شباً في الجسم من سُمِّ الأفاعي[1]

ثُمَّ ينتقل إلى خُلُقٍ كريمٍ آخر وهو الحِلم واتِّخاذه طبعاً في حياته، فقال: (الوافر)

فاكثرْ ما استطعتَ الحلمَ إني رأيتُ الحلمَ من كَرَمِ الطِّباعِ [2]

وينصح المُستمع بعدم العَجلة والتهور والتَّسرُّع في الحياة وفي طلب الرزق ؛ لأنَّ الرزقَ مقدَّرٌ، فقال:

ولا تعجلْ إذا حاولتَ أمراً تنلْ ما رُمْتَ من غيرِ امْتناعِ (الوافر)

وما لم تَسْتَطِعْهُ فَعَدِّ عنه وأَوْضِعْ في سبيلِ المستطاعِ

فرزقُكَ سوفَ تُدْرِكُهُ جميعاً ولو أَضْحَىْ بأفواهِ السِّباعِ [3]

ثُمَّ يدعو إلى قول الصدق والحقِّ وحفظ اللسان وحُسْن الاستماع، فهو أَحَدُّ من السَّيف، فقال:

لسانُكَ فليكنْ في الحقِّ أَمْضَى من الصَّمصامِ في كفِّ الشُّجاعِ

وَحِفْظُ اللَّفظِ للإنسانِ زَيْنٌ إذا ما زانه حُسْنُ استماعِ

فكم من سامعٍ علماً يَعيهِ ومن مُصْغٍ إليه غيرِ واعي [4]

ثُمَّ يدعو إلى ترك مُصاحبة السفيه ومُصاحبة الحُرِّ العاقل بدلاً منه، يقول: (الوافر)

مُصَاحَبَةُ السَّفيهِ الحرَّ غَبْنٌ ولو كال اللجينَ له بصاعِ

---

1) ديوان الصنوبري، ص274

2) ديوان الصنوبري، ص274

3) ديوان الصنوبري، ص274

4) ديوان الصنوبري، ص274

فلا تتبعْ أخا سَفهٍ ودَعْهُ   وكُنْ للحُرِّ دَهرَكَ ذا اتباعِ[1]

ثُمَّ ينعى على ضياع وموت الأعراف والأخلاق في زمنه وقلة عدد الذين يتمثلونها في حياتهم، يقول:

رأيتَ العُرْفَ شيئاً كان حيّاً   فأصبح قد نعاهُ اليومَ ناعي[2] (الوافر)

وفي مقطوعة أُخرى يَذمُّ الغدر خلقاً ، وخاصَّة بالصديق لأنَّ الوفاء أحقُّ بين الأصدقاء، يقول :

غَدرتَ فلما بانَ غدرُكَ جئتني   تُقَدِّرُ أنِّي أعذِرُ الخلَّ في الغدرِ (الطويل)

فلا تلتمسْ عُذراً فلستُ بعاذرٍ   أَخا عُذرُهُ يحتاجُ عندي إلى عُذْرِ[3]

ثُمَّ يذكر صديقهُ طاهر الذي ما أنصفَ صديقَه بالوفاء فغدرَ به لأَنَّ ما يُتوجب حفظه ينساه وما يجب أنْ ينساه يذكره، يقول: (السريع)

أُقسِمُ ما أنْصفَني طاهِرُ   فلا يَخَلْ أنِّي لهُ عاذِرُ

ناسٍ لما يُلْزِمُهُ حِفْظُهُ   وهو لما ينسى الفتى ذاكِرُ[4]

ويَذِمُّ الفقر والبخل حيث أصبحَ البخلُ عادةً انتشرت في المجتمع العبَّاسي، فيقول: (البسيط)

تقولُ لي وكلانا عند فرقتنا   ضدّان أدمعنا درٌّ وياقوتُ

أقمْ بأرضك هذا العامَ قلتُ لها   كيف المقامُ وما في منزلي قوتُ

ولا بأرضكِ حرٌّ يستجارُ به   إلا لئيمٌ ومذمومٌ وممقوتُ[5]

أمَّا الحسد فهو خُلُقٌ مَذمومٌ انتشرَ في العصر العبَّاسي لما ينتج عنه من أمراض مجتمعيَّة كالحسد

---

1) ديوان الصنوبري، ص274-275

2) ديوان الصنوبري، ص275

3) ديوان الصنوبري، ص29

4) ديوان الصنوبري، ص29

5) ديوان الصنوبري، ص417

والبغض جرَّاء الأوضاع الاقتصاديَّة والاجتماعيَّة والبعد عن الدين. والصنوبري من الشعراء الذين كانوا يأخذون المعاني التي كان يطرقها الشعراء السابقين، ويولِّدوا منها معانٍ طريقة جديدة مُستوحاة من غيرهم. فقد أخذ الصنوبري وصف الحسود عند أبي تمام في قوله: (الكامل)

وإذا أرادَ اللهُ نشْرَ فضيلةٍ طُويتْ أتاحَ لها لِسانَ حَسودِ

لولا اشتعال النار فيما جاورت ما كانَ يُعرفُ طعمُ عُرفِ العودِ[1]

ثُمَّ قامَ الصنوبري وجدَّدَ في المعنى وولَّد معنى بديعاً آخر، فقال: (الخفيف)

أيها الحاسدُ المعدُّ لذمّي ذمَّ ما شئتَ رُبَّ ذمٍّ كحمدِ

لا فقدتُ الحَسُودَ مدةَ عمري إن فقْدَ الحسود أخيبُ فقدِ

كيفَ لا أُوثِرُ الحسودَ بشكري وهو عنوانُ نعمةِ الله عندي[2]

والشاعر في هذا الوصف يتهكم على الحسود وبدل الدعاء بفنائه وموته، يدعو له بالبقاء قريباً منه؛ لأنَّ وجوده بقربه دلالة على بقاء النعمة عليه، وابتعاده عنه دلالة على ذهاب النعمة عنه.

وقد حضَّ الصنوبري على الصداقة، وكان لشيوع الترجمة وخاصَّة ترجمة كتاب كليلة ودمنة دورٌ في شيوع أدب الصداقة. وشاع في الشعر معرفة الصديق وعدم معاتبته وتقديم المعونة له وغيرها من المواضيع. وعدَّ الصنوبري الصداقة من القيم التي يجب المُحافظة عليها، فقال:

ويقول عن تفاوت أخلاق الأصدقاء، ويدعو إلى تجاوز عادة سيِّئة عند الصديق: (الطويل)

وَمَنْ ذا الذي تُرضى سجاياهُ كُلَّها كفى المرءُ نُبلاً أنْ تُعَدُّ مَعايبُهْ[3]

---

1) أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، شرح ديوان أبي تمام، ضبطه وشرحه شاهين عطيَّة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م، ص85

2) ديوان الصنوبري، ص417

3) تتمة ديوان الصنوبري، ص67

8- شعر الحكمة:

وُجدت الحكمة منذ العصر الجاهلي في أبيات متفرقة إذْ كانت عبارة عن تجارب إنسانية عابرة. ولم يتطور حتى العصر العباسي، حيث أصبحَ شعر الحكمة موضوعاً مُستقلاً يضم أمثالاً وحِكماً وآداباً ومواعظ، كما عند صالح بن عبد القدوس وأبو العتاهية في شعر الحكمة [1]. وقد تطور شعر الحكمة إذ بنى أبو تمام والمتنبي وأبو العلاء قصائدهم بناءً حكمياً، في المدح أو الهجاء أو الرثاء. كان للتطور الفكري نتيجة الترجمة من الثقافات المختلفة دورٌ كبيرٌ في شيوع شعر الحكمة .

وكان للصنوبري نصيب في هذا الفن ، ضمن أغراض أُخرى كالمدح والرثاء والتعزية وغيرها من الأغراض. ففي قصيدة من تجديده يبدأها بالحكمة في مدح أبي نصرٍ الكاتب، يقول: (السريع)

قد يُدْرِكُ العاقلُ في عُسْرِهِ ... ما يُعجزُ الجاهلَ في يُسْرِهِ

وكلُّ إنسَانٍ على حَذْرِهِ ... يُصيبُ أو يخطئ في أمرِه [2]

وفي مقطوعة يُحذِّر فيها من العدو وعدم تقديم الخير له؛ لأنَّ العدو يُحاول إلحاق الضرر لمن يكرهه، ويُقدِّم النصح بالصبر والابتعاد عن الحقد، لأنَّ تخزين الشر يجعل صاحبه شرِّيراً، يقول: (المجتث)

خذْ من عدِّوكَ حِذْرَكْ ... ولا تُمَلِّكْهُ أَمْرَكْ

جنِّبه خَيْرَك تَسْلَمْ ... منه وجنِّبه شَرَّكْ

متى سَرَرْتَ عدوّاً ... فاعلمْ بأَنْ لن يَسُرّكْ

من حيثُ حاولتَ نفعَ الـ ... عدوِّ حاولَ ضُرَّكْ

---

1) انظر: عبدالله، صلاح مصيلحي علي، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993م، 156

2) ديوان الصنوبري، ص61

فاستشعرِ الصبرَ تَحْمَدْ عند العواقِبِ صَبْرَكْ

لا تخزنِ الشرَّ واجعلْ خِزانةَ الخيرِ صَدْرَكْ [1]

ويقول في الاستدلال بالظاهر على ما وراءه مستعيناً بالتشبيه التمثيلي تعليلاً ، مُتأثِّراً بأهل القياس فيه:

قدْ يُستدلُّ بظاهرٍ عن باطنٍ حيثُ الدُّخانُ يكونُ موقدَ نارِ [2] (الكامل)

وفي التمثيل والمحاضرة للثعالبي، يقول الصنوبري:

محنُ الفَتى يُخْبرنَ عن فضل الفتى كالنارِ مُخبرة بفضلِ العنبرِ [3] (الكامل)

فهذا البيت كسابقه في التعليل والبرهان حيثُ يستعين الشاعر بالتشبيه التمثيلي فيه، مُتأثراً بأهل القياس والمناطقة، ولعله تأثَّر بشعر أبي تمام في ذلك.

ومن حِكمه أيضاً، قوله في مَنْ اتَّصف بصفات ليست له: (الخفيف)

مَنْ تحلَّى بغيرِ ما هو فيه كذَّبتهُ شواهدُ الامتحانِ[4]

9- شعر الزهــد:

"يُعرَّف الزهد بالكفِّ عن المعصية وعمَّا زادَ عن الحاجة وترك ما يشغل عن الله من أمور الدُّنيا والتقشُّف في الحياة . وهو أوسع من القناعة وهي الاعتدال وقمع شهوات النفس وأوسع من الورع ، وهو الكف عن المحارم والتحرُّج منها" [5]. لقد نال شعر الزهد في العصر العبَّاسي شعبيَّة واسعة النطاق تحوَّل فيه إلى أناشيد تتداولها الألسن، وتترنم بها المشاعر وتعشقها القلوب، لما كان لها من أثر فعَّال على

---

1) ديوان الصنوبري، ص87

2) تتمة ديوان الصنوبري، ص67

3) الثعالبي، أبي منصور عبد الملك، التمثيل والمحاضرة، تحقيق عبد الفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1961م، ص108

4) ديوان الصنوبري، ص453

5) دائرة المعارف الاسلاميَّة، ج1، ترجمة إبراهيم زكي خورشيد وأحمد الشنتناوي وعبد الحميد يونس، طبعة الشعب،القاهرة، ، 1969م، ص451

النفوس المتعطِّشة للإيمان في عصر ضعُفَ فيه الإيمان، وكادت أنْ تعصفَ بهِ أفكار المُشكِّكين، من المُلحدينَ والزنادقة. فنهضت بعزيمة قويَّة وتصميم لا يتزعزع، لتتصدَّى لتلكَ التيارات المُنحرفة، والقضاء عليها، حتى وصل حداً كادَ أنْ يطغى فيه على غيره من موضوعات الشعر[1].

لقد نتجَ الزهد عن الإفراط في الشعر الماجن بنشوء نزعة مُضادَّة تجلت في شعر الزهد، وتفرع عنه شعر الحكمة وتهذيب النفس بضرب الأمثال وقصِّ الحكايات. واللافت للنظر أنَّ تلكَ النزعة المُضادة لمْ يختص بها الشعراء الزاهدون، بلْ وجدناها لدى عُتاة الماجنين والعابثين، في تلكَ الفترات التي يتأملون فيها عبثهم، ويعضُّون أصابع الندم على ما أضاعوهُ من عُمرهم وفرطوا فيه، حتى فاضت ألسنتهم بالشعر الذي تفاجأنا نسبته إليهم[2].

والصنوبري الذي قضى شبابه في اللهو والمجون كانَ لهُ قصائدَ زُهديَّة، تابَ فيها ورجعَ عنْ غيِّه بعد تخطيه الخمسين وظهور الشيب المُنذر باقتراب المنيَّة، وفزعه جراء موت ابنته ليلى، فقال:

(مجزوء الخفيف)

اذكرِ الموتَ واعتبرْ　　　　واصدقِ النفسَ وازدجرْ

من سيمضي إلى القبو　　　　ـرِ غداً مثلُ مَنْ قُبِرْ[3]

وقد بدأ شعر الزهد على شكل مقطوعاتٍ قصيرة، ثُمَّ تطوَّر ليصبح قصائد كاملة. والصنوبري قال في الزهد قصائد زهديَّة كاملة عند الكِبَرِ بعدَ رجوعهِ وتوبتهِ إلى الله، يقول: (البسيط)

أستغفرُ اللهَ كم ذا الجهلُ والسَّرَف　　　　أستغفرُ اللهَ كم ذا الخُرْقُ والعُنُفُ

---

1) انظر: عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة ، ط1، المكتب الإسلامي ، بيروت ،1981 ، ص37

2) انظر: الموافي، محمد، حركة التجديد في الشعر العبَّاسي ، ص 113

3) ديوان الصنوبري ، ص84

يدعو إلى الجَهلِ داعينا فنتبعُهُ يَمضي على الجَهلِ ماضينا ولا يَقِفُ

كيف امترائيَ أخلافَ السرورِ وقد رأيتُ رُسْلَ المنايا كيف تختلفُ (1)

ثُمَّ يلومُ نفسهُ وما جنتهُ، وأغرى نفسهُ سلامتها، ويدعو إلى ثراء لا ندمَ عليه: (البسيط)

متى النزوع فحسبي ما جُنيتُ وما اقترفتُ فكم أجني وأقترفُ

يا ويحَ نفسي أَغَرَّتْها سلامَتُها إن السلامةَ مقرونٌ بها التلفُ (2)

ويقول في قصيدة زهديَّة أُخرى تتكون من عشرين بيتاً : (الكامل)

بما جرَّبتَ من نُكَبِ الدُّهورِ وما لابستَ من نُوَبِ الأُمورِ

صُدِقْتَ وما غُرِرْتَ بأمر دنيا فلا تُغْرَرْ فما هيَ بالغرورِ

ألم ترَ كيفَ تُنْذِرُ كلَّ يومٍ وتغدرُ في الرواحِ وفي البكورِ(3)

فقد خبر الحياة وانتهى إلى أنَّ الدنيا غرورة ، ونهاية الإنسان فيها مهما عاش الموت، وتنذره كل يوم لكنه لا يعتبر، يقول: (الكامل)

ألستَ إذا اعتزيتَ فلستَ تُعزى إلى خَلْقٍ سوى أهلِ القبورِ

إلى موتى بني موتى وهَلكَى بني هَلْكَى إلى يومِ النُشورِ(4)

فهو لا يجد واعظاً كالموت، ولا يتعزَّى إلاَّ بأهل القبور، ويدعو المتلقي إلى تأمُّل ما حوله، فيقول:

تأمَّلْ هل رأيتَ الدهرَ أبقى على بَشَرٍ غنيَّ أو فقيرِ

---

1) ديوان الصنوبري، ص332

2) ديوان الصنوبري، ص332

3) ديوان الصنوبري، ص84-85

4) ديوان الصنوبري، ص85

ألى أيِّ المدائنِ سرتَ يوماً لقيتَ قبورها مثلَ القُصُورِ[1]

وينهي قصيدته الزهديَّة ووعظه ، بتذكير الإنسان بأنَّه مُخيَّر، فقال: (الكامل)

ولا دارٌ سوى دارينِ فاختَرْ خُلوداً في النعيمِ أو السَّعِيرِ[2]

فلا مكان للإنسان سوى دارين إمَّا الخلود في النعيم أوْ السعير، وقامَ بتقديم النعيم على الجحيم لأنه اختار الزهد في نهاية حياته والتوبة إلى خالقه، ويوجِّه المتلقي إلى الاتعاظ واختيار النعيم، فالدنيا غرورة ويجب عليه أنْ يسمع صوت العقل، ولا يُغرَّر بسلامته، فالموت آتٍ لا محالة والحساب قريب.

10- الشعر المُعمَّى والألغاز:

من الفنون المستحدثة في العصر العبَّاسي دعت الحضارة والبيئة والتسلية إلى ظهوره، كما دعت إلى ظهور شعر الفكاهة والهزل من قبل. ويقوم الشاعر بصياغة مقطوعات قصيرة يضع فيها وصفاً لاسم المحبوبة أو اسم شخص مُعين، ويطلب من المستمعين الاستدلال عن المقصود والكشف عن مُراد الشاعر.

والصنوبري بما أنَّه شاعر مُجدِّد فقد سارع إلى مثل هذا الفن لِما فيه من تجديد ورياضة ذهنيَّة وتسلية وتفكُّه في مجالس المُنادمة، والكشف عن أسماء الجواري والغلمان في الديارات والحانات. وأرى أنَّ هذا الفن من الفنون الحديثة التي ظهرت في عصر الصنوبري، ثُمَّ راجت في العصور التالية للعصر العبَّاسي. يقول في المُعمَّى من الأسماء: (مجزوء الرمل)

اسمُ الذي أوَّلُهُ بالخطِّ من آخرِهِ

وقد مضى ظاهِرُهُ فانظر إلى ظاهِرِهِ

---

1) ديوان الصنوبري، ص85

2) ديوان الصنوبري، ص85

إذا قرأتَ بعضَهُ دلَّ على سائرهِ [1]

ويقول في المُعمَّى عن اسم من الأسماء: (السريع)

اسمٌ إذا مُثِّلَ لم يُنْقَطِ ثلثاهُ ثلثا ثُلْثِهِ الأوْسَطِ

اسمٌ لضدَّيْنِ ولم أعْدُ ما يُصَحِّحُ المعنى ولم أغْلَطِ

اسمٌ على قِلَّةِ ألفاظه إظهارُ ما أَخفيتُ منه بطي[2]

فالصنوبري شاعر مُجدِّد وعبقري، وما قمنا بعرضه من أدلة وشواهد شعرية في الأغراض الشعرية من شعرهِ لدليل يؤكد ما ذهبنا إليه من سعيه في التجديد الموضوعي. فحضوره في كثير من الأغراض وتنوعها؛ كان سبباً في شهرته ونفوقِ شعره، ويظهر في القسم المُستحدث والجديد أنَّ الصنوبري لم يُجدِّد في معاني شعره فقط وإنَّما في شكله، إذْ نرى لغته قريبة من الواقع الذي يعيشه الشاعر، مُستخدماً اللغة المحكية المولَّدة والأوزان الخفيفة والمهملة والمجزوءة السريعة التي تصلح للغناء، والإكثار في شعره من الصنعة البديعيَّة، فكان شاعرنا في أغلب شعره مُلتزماً بمذهبه الشعري لم يُفارقه، وشاعريته وقدرته على النسج تجعل عملية الكشف عن الصنعة صعبة؛ لأنَّ الشاعر لمْ يَألُ جُهداً في اختيار الألفاظ وتزويقها وتزيينها؛ ليظهر بأنَّ اللفظة استدعت الألفاظ الأُخرى، ولا يوجد أفضل للمعنى من اجتماع اللفظين معاً، لقد جاءت صور الصنوبري بديعة مُتجددة وإيحائيَّة، ومَنْ تتبع موسيقاه وجد أنَّ هذا الشاعر بالغ في تتبع الايقاع الشعري والموسيقى الشعرية .

---

1) ديوان الصنوبري، ص67

2) ديوان الصنوبري، ص255

ونخلص إلى القول:

أنَّ الصنوبري اتجه في شعره نحو التجديد، وظهر ذلك من خلال ما قام به في الأغراض التقليديَّة من تجديد حقيقي تأثَّر بشعر المجددين السابقين له –وأعني أبا تمام والبحتري وابن الرومي وابن المعتز– ، فجاء تجديده يوافق تجديدهم في المدح والرثاء والهجاء والغزل والفخر والوصف. وأهم تجديد ظهر في الموضوعات الشعريَّة التقليدية كان في غرض الوصف حيثُ أبدع في وصف الطبيعة وألحَّ في وصف البيئة الساحرة لمدينة حلب من رياضها وثلوجها وفصولها، فقد أنسن الطبيعة عبر تشخيصها وشاركها أحاسيسه وتفاعل معها. وفي الشعر الذاتي أو الوجداني ظهر التجديد في كثير من شعره عن وجدانه وانطباعاته الشخصيَّة وتأثراته الذاتيَّة. فلمْ يَعُدْ تغزله مُجرد وصف حسِّي جامد، ولمْ يعدْ وصفه لمظاهر الطبيعة بعيداً عن مشاعر نفسه وإحساسه، بل اندمج في تلك المظاهر اندماج الألفة والمشاركة الوجدانيَّة، وكان يقيس حالة نفسه بحالاتها، ويستعين بالتشخيص لمظاهر الحياة والكون، يحاورها فتجيبه، وتكشف عن مُعاناته ومشاعره.

أمَّا في الشعر الجديد الذي كان للصنوبري دور في المشاركة لشعراء عصره كالشعر الإنساني والشعبي أمَّا أهم الأغراض التي جاء بها الصنوبري فهو غرض الفكاهة والهزل لما كان له من أثر في ظهوره نتيجة التحضُّر من جهة وشيوع مجالس المنادمة من جهة أخرى فأكثر الشاعر من المقطوعات التي تضم السخرية والمفارقة والتي تجلب الضحك، وقد يصف موقفاً أو يقيمُ حِواراً يدل فيه على سرعة البديهة والبرهان مما يجلب اللذة للمتلقين. كما وشارك شعراء عصره في أغراض جديدة مثل شعر التماجن والشعر الاجتماعي وشعر الزهد وشعر الأخلاق والقيم والمعمَّى والألغاز وهي أغراض جديدة ظهرت في العصر العباسي وشارك شعراء عصره وركَّز على الجانب الفني في هذه الأغراض.

وألحَّ الصنوبري في الجانب الشكلي على استخدام البديع وتجويد شعره واهتمَّ بالشعر الذاتي والموسيقى الداخليَّة وأيضاً الإيقاع الشعري، فتأرجحت موسيقاه بين الرشاقة والرتابة والراقصة. أمَّا أبنيته فيغلب عليها المقطوعات إلاَّ بعض القصائد الطويلة في بعض الأغراض كالمدح والرثاء وخاصة الرثاء المذهبي لإثبات التفوُّق والشاعريَّة كما قلنا سالفاً، وألفاظه جزله قريبة مألوفة على الأغلب، وعباراتها سهلة بسيطة سلسة مُستوحاة من لغة الحياة اليوميَّة وخاصة في الغزل والشعر الإنساني والفكاهة والإخواني، وألفاظها دارجة وتراكيبها وصيغها محكيَّة، وقد تفنَّنَ في التصوير وأبدع في صوره وخاصة في وصف الطبيعة ومجالس الخمر، أمَّا أوزان قصائده فهي على البحور القصيرة والخفيفة حيناً والبحور المهملة التي شاع استخدامها في العصر العباسي حيناً أخر، ومال إلى الأوزان المسرفة في القصر والخفة كالمجزوء والمنهوك في الأغراض المختلفة. وكان الترف والتحضر وشيوع الغناء من الأسباب التي دعته لاستخدام مثل هذه الأوزان واللغة والإيقاع والألفاظ السهلة المحكيَّة والصور الناطقة الحيَّة .

الفصل الثاني: التجديد في الشكل الفني في شعر الصنوبري

ويضم:

1- اللغة الشعرية

2- الصورة الشعريَّة

3- الموسيقى الشعرية:

أ- الموسيقى الخارجية

1- الوزن

2- القافية

ب- الموسيقى الداخلية :

1- التكرار

2- البديع

4- بناء القصيدة

- مذهب الشعر عند الصنوبري

الفصل الثاني: التجديد في الشكل الفني في شعر الصنوبري

يظهر التجديد في الشعر في الشكل أكثر من ظهوره في المضمون، فمن يدرس شكل قصيدة ما وبناءَها يرى التجديد في استخدام الشاعر للغته وصوره وموسيقاه وتفرُّده في الأُسلوب الشعري أكثر من الموضوعات التي يشترك فيها الكثير من الشعراء.

جدَّدَ الصنوبري في شعره شكلاً ومضموناً، وظهر تجديده في المضمون من خلال المواضيع الكثيرة التي قال فيها شعراً والمضامين التي تضمنتها، وأمَّا تجديده وتفرده في الشكل فيظهر في إعادة تركيب القديم تركيباً ذاتياً سواء في لغته أو صوره أو موسيقاه .

والصنوبري شاعر أخذَ على عاتقه حب الجمال والهيام به، وشعره –على أغلبه– شعر جمالي" وتضفي الجماليَّة عادة قيمة عالية على الشكل في الفن "[1]. لذا علينا تتبع إبداع الصنوبري في الشكل – كما درسنا إبداعه في المضمون– والذي جعل من شعره تجديداً.

وستقوم الدراسة بتتبع التجديد في الشكل الفني في شعر الصنوبري في أربعة محاور أساسيَّة هي:

المحور الأول: اللغة الشعريَّة عند الصنوبري:

فاللغة الشعريَّة لغة خاصَّة مُتفرِّدة تحطِّم المدلول المعجمي للغة العاديَّة لتعيد صياغتها من جديد، وتقيم علاقات بين الأشياء والكلمات، وهذه اللغة تتميَّز بالملامح التالية:

1- الاختيار الشعـري: فالاختيار المبدع عنصر محوري في الشعر، وعلى المتلقي أن يجد له تفسيراً أو تسويغاً ويرتبط مفهوم التخيُّر بنوعين من الاختيار[2]:

---

1) لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، ط2، دار الرشيد للنشر، بغداد، مج 1، 1982م، ص287

2) انظر: ربابعة، موسى، جماليات الأُسلوب والتلقي (دراسات تطبيقيَّة)، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيَّة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن ،2000م، ص126

أ- الاختيار النفعي الذي يقتضيه موقف المُبدع من المخاطبين، وهو قريب مما يعرف في البلاغة العربية بموافقة الكلام لمقتضى الحال .

ب- الاختيار النحوي الذي تتحكم فيه مُقتضيات الصياغة.

فاختيار المبدع يُسهم في إثارة انتباه المتلقي ودهشته بما فيها من انحراف ومجاز وكسر لتوقُّع المتلقي.

ومن الأسباب التي دعت الصنوبري إلى التزام الاختيار في شعره:

a. ميل الشاميين عامة نحو الاختيار الشعري، اختزالاً في اللفظ وخدمة للمعنى.

b. التزام مذهب الصنعة في الشعر القائم على رسم الصور بدقة، ومزج الصور بمشاعر الشاعر، والزخرفة اللفظيَّة التي تعمِّق وتثري الدلالة.

c. لجوء الصنوبري إلى لغة سلسة رقيقة تصلح للغناء، مما دعاه ذلك إلى اختيار بحور بسيطة ومهملة ومجزوءة تُناسب أذواق المتلقين في عصره.

d. المنافسة بين الشعراء طلباً للشهرة والتفوُّق، وكلَّما كان شعر الشاعر يخلو من الحشو والأخطاء مدحه النقاد بإرضاءِ أذواقهم وقدَّموه على غيره.

ويرى صلاح عبد الله" أنَّ الشاعر يُفكِّر بإرضاء الممدوح والطبقة المُثقفة التي تعيش حوله..، والشاعر يُريد أن يظفر بإعجابها، ومن ثُمَّ فقد جوَّدَ في ألفاظه ومعانيه، وسعى إلى التطور بشعره من حيث الشكل والمضمون، وجدَّد في الأوزان كما جدَّد في القوافي"[1].

ويرى عبد القادر الرباعي أنَّ الشعر فن يرسم ملامح التجربة الإنسانيَّة العامة من خلال مواد عصره ومعارف مجتمعه بعد تحويلها إلى لغة شعورية خيالية إيحائيَّة خاصة، فلغة الشعر شعورية خيالية،

---

1) عبد الله، صلاح، التقليد والتجديد في العصر العباسي، ص39-42

محكومة بالعواطف البشرية الأساسيَّة [1]. فعن طريق التأثير في مشاعر المتلقين، ينجح الشاعر في فنِّه.

إنَّ اللغة الشعريَّة لغة ذات نظام تتجاوز الإفهام والمعنى السياقي إلى إعادة تشكيلها لتصبح لغة إيحائيَّة محوَّلة دلالياً ، ترتبط بعملية الإبداع والتلقي، وتتسم بالتكثيف ووفرة الاحتمالات وترتبط بتجربة المبدع ومشاعره وانفعالاته لرسم رؤيته للعالم والكون ضمن نظام موسيقي مُحكم بقوانين لا يمكن تجاوزها. والمبدع هو الوحيد القادر من بين الناس على إخراج مشاعره بواسطة اللغة وكسر رتابتها.

وبما أنَّ المبدع أداته اللغة، فإنَّه يسعى لجعل نصه يصل إلى المتلقي ويترك أثراً فيه، باستخدام وسائل وأدوات شعرية عن طريق الاختيار اللغوي.

2- الإنحرافيَّة: والانحراف: وهو الانزياح الشعري والتحويل الدلالي للفظ، وهو اختلاف المعنى عن المعنى بالمعجمي إلى معنى آخر بإنشاء علاقات جديدة بين الألفاظ المكونة للنص. ويرى موسى ربابعة أنَّ الانحراف في الشعر يتم من خلال التشخيص والتجسيم، بمخاطبة الحيوان والشجر والريح ومخاطبة المكان ومخاطبة القلب والمعنويات(2).

3- الإيحائيَّة: ويستخدم الشاعر الإيحاء عن طريق نقل الكلمات إلى سياقات جديدة كقدرتهم على تفجير اللغة عن طريق الانحراف والتوتر والفجوة والصدمة وكسر التوقع، فالكلمات تحمل إيحاءات ودلالات لها تأثيرها العميق في نفسية القارئ وتشكِّل مدماكاً من مداميك البناء الشعري[3].

4- الغموض: يستخدم الشاعر لغته ويحيط سياقها وصورها بلمسة من الغموض، تجعل المتلقي يبذل مجهوداً للتوصُّل إلى المعاني الظنِّيَّة ويشعر بلذة الكشف مما يزيد من متعة المتلقي ولذَّته .

---

1) انظر: الرباعي، عبد القادر، مقالات في الشعر ونقده، ط1، مكتبة عمان ، عمان، الأردن، 1986م، ص171

2) انظر: ربابعة، موسى، جماليات الأُسلوب والتلقي (دراسات تطبيقيَّة)، ص47-53

3) انظر: ربابعة، موسى، جماليات الأُسلوب والتلقي (دراسات تطبيقيَّة)، ص 106، 114

5- التكثيف: يستخدم الشاعر اللغة بطريقة مكثَّفة وهو اللعب بالألفاظ، فينزع إلى الاقتصاد في الكلام والاختزال في التعبير[1]، وكلَّما كان اللفظ قليلاً ويحمل الكثير من الدلالات كان الشعر شعرياً موصلاً لرسالته.

6- الانفعاليَّة: تحمل لغة الشعر دلالات انفعاليَّة بما تحمله من شُحنات عاطفيَّة، وهذه اللغة مرنة، ومرونتها تجعل ألفاظها متجدِّدة دائماً بتجدُّد الانفعالات في الشعر.

ويرى قاسم مومني أنَّ اللغة هي أداة الشعر ... وتؤدي وظيفة انفعاليَّة وهي التعبير عن العواطف والانفعالات واستفزاز المشاعر وإثارتها[2] .

7- الموسيقيَّة: كل شاعر يستخدم لغته الشعريَّة ويختار ألفاظها ليخلق إيحاءً من جهة ومن جهة أُخرى يُوظِّف الموسيقى الشعريَّة الخارجيَّة والداخليَّة للتعبير عن المشاعر وإثراء الدلالة." فالبناء النغمي أمر جوهري ووسيلة تعبيريَّة هامة ذات أثر فاعل في إحداث الأثر التخييلي المطلوب في الشعر، فالموسيقى الشعريَّة وسائل تملكها القصيدة لاستخراج ما تعجز الألفاظ عنه"[3].

فلغة الشعر هي وسيلة لنقل التجربة وليس غاية عند الشاعر، الذي يلجأ- لتحقيق النجاح- إلى حُسن اختيار لغته،" كالنقَّاش الرفيق الذي يضع الأصباغ في أحسن المواضع"[4].

فاللغة الشعرية لغة إيحائية مرتبطة بالتأثير، وتتجاوز لغة الشعر المرتبطة بالإفهام إلى خلق لغة خاصة

---

1) انظر: محمد، السيد إبراهيم، الضحك في أدب التوحيدي، مجلة فصول، الهيئة المصريَّة العامة للكتاب، القاهرة، مصر، مج 14، ع 4 ، 1996م ، ص 304- 305

2) انظر: المومني، قاسم، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1982م، ص336-337

3) انظر: إبراهيم، إبراهيم عبد المنعم، بحوث في الشعريَّة، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص 31

4) العلوي، محمد أحمد بن طباطبا(ت456هـ)، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر،ط1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1982م، ص11

مشكَّلة تشكيلاً جديداً يُنشِّط ذهن المُتلقي ويدفعه فضوله لتأمُّل العلاقات المشابهة بين المعنى والصورة البلاغيَّة للصورة، وبقدر قيمة المعنى الذي يتوصل إليه المُتلقي تتحدَّد المتعة الذهنيَّة التي يستشعرها المُتلقي وتتحدَّد في النهاية قيمة الشعر وأهميته[1]. فالإبانة عن المعاني ترتبط بالطريقة التي يُقدِّمها الشاعر ليُحدث التأثير لدى المتلقي للوصول إلى قيمة شعر الشاعر ورؤيته. فقد أخذَ الصنوبري على عاتقه الإدراك الجمالي، واللغة عنده لغة شعريَّة مُتجدِّدة، استطاع من خلالها كسر رتابتها بتكثيفها وإيحائها ومجازها.

وعند دراسة اللغة الشعرية للصنوبري لا بدَّ من التعرُّف على أسلوبه في شعره، إذ اعتمد فيه على اللغة السهلة العذبة التي تقرب من اللغة المحكيَّة. وجَّهه إليها ذوق العصر وحضارته.

تقول منى عبد الهادي:" يتصف أسلوب الصنوبري اللغوي برقته وعذوبته وجمال صياغته وإتقان صنعته، وينمُّ أُسلوبه عن سمو النفس ودقة الإحساس والشعور بالحياة وما فيها من ألوان الجمال، و كانت الرِّقة هي الغالبة على شعره [2].

وترى الدراسة أنَّ الصنوبري صاحب مدرسة تجديديَّة قائمة على الاختيار فأُسلوبه رشيق وألفاظه سهلة قريبة المأتى، وصوره إيحائيَّة استعان بعناصر متعدِّدة للتأثير بالمتلقي ونقل مشاعره لهم، واهتمَّ كثيراً بالموسيقى الشعرية بما يتوافق مع روح العصر فعمدَ إلى البحور القصيرة والمجزوءة والمحسنات البديعيَّة وركَّز على التكرار الحرفي والكلمي كثيراً ليجعل من شعره موقَّعاً توقيعاً موسيقيَّاً.

ويرى الصنوبري نفسه أنَّ شعرهُ يتَّسم بالسلاسة واللطافة والسهولة المعبِّرة عن المعنى، وفي ذلك يقول:

فدونكه يستغرق اللطف لطفهُ   ويغرقُ في محسوسهِ مغرقُ الحِسِّ   (الطويل)

---

1) انظر: المومني، قاسم، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص 291-292

2) انظر: عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري، رسالة ماجستير، ص171

كأنَّ الرياضَ الخضرَ فيه إذا جرى عليها بياضُ الطلِّ في صفرةِ الشمسِ[1]

ومما يؤكد ذلك سعي الصنوبري لاختيار الألفاظ السلسة والسهلة القريبة من لغة العصر وذوقه. والصنوبري ذو أسلوب رشيق، استخدم فيه اللغة السهلة والبسيطة وقريبة المأتى منها، فألفاظه مفصلة للمعاني وزاد في توضيح المعاني بالجرس الموسيقي والصور الشعرية التي تصوِّر الدلالات النفسيَّة المُصاحبة لجو العمل الفنِّي. كقوله: (المتقارب)

قويقُ إذا شمَّ ريحَ الشتا ءِ أظهرَ تيهاً وكبراً عجيبا

وناسبَ دجلةَ والنيلَ والـ فراتَ بهاءً وحسناً وطيبا

وإن أقبلَ الصيفُ أبْصَرْتَهُ ذليلاً حقيراً حزيناً كئيبا[2]

لقد ناسب الصنوبري بين الشكل والمضمون في هذه المقطوعة، بين اللفظ والمعنى من جهة وبين الموسيقى من جهة أُخرى، إذْ وصف حال نهر قويق (نهر حلب) في حالتيه صيفاً وشتاءً، ففي الشتاء يكون نهراً كبيراً تجري فيه المياه حاله كحال الأنهار الكبرى، ثُمَّ يُظهر المفارقة في حاله هذه في الصيف، فهو لقلة مائِه وضحالته يشبه الفقير بذلته وحزنه مستخدماً التشخيص، فألفاظ هذه المقطوعة مُختارة تُظهر المعنى بشكل منسجم ومزدوج بالإضافة إلى ما فيها من انحراف شعري عن طريق التشخيص؛ عندما جعل من قويق شخصاً ولجأ إلى المفارقة لإثراء الصورة ودلالتها. يقول: (البسيط)

نَشْرُ الربيعِ على الصحراءِ مَنْثُورُ ومسكُ آذارَ فوقَ الأرض مَذْرُورُ

قمْ عَصْفِرِ الكأسَ من قبل الأذان فإن يَقُمْ يُؤَذّننا بالصبحِ عُصْفورُ

تواتر الصِّرفُ والأوتارُ تُوتِرني وتصرفُ الغمَّ عني وهو موتورُ

---

1) ديوان الصنوبري، ص157

2) ديوان الصنوبري، ص385

وفي النثارِ وفي المنثورِ لي أَرَبٌ   إذا دعتنا على المنثورِ منثورُ[1]

ففي هذه الأبيات يظهر الانسجام بين اللفظ والمعنى، والتلاؤم بين التراكيب والصور، فكل كلمة في الأبيات تعبر عن المشاركة في الحركة والجو المفرح والسرور الذي يقتضي الخفة والسرعة في الحركة، ويصوِّر الدلالات النفسية المُصاحبة للربيع بعد ذهاب فصل الشتاء وتفتُّح الأزهار والورود بألفاظ عذبة مُنتقاة (نشرَ، الربيع، المنثور، آذار، عصفر الكأس، تواتر، الأوتار توترني، النثار، المنثور، دعتنا، منثور) فكل كلمة في موقعها وهي ملائمة للمعنى، وقد انفعل الشاعر برؤيته الربيع بكل ما فيه من مظاهر تجلب السرور والمتعة، متناسقة مع الإيقاع المفرح فهي موسيقيَّة يلفُّها الإيحاء، ويظهر الشاعر الفرح والسعادة بقدوم فصل الربيع باستخدام لغته الشعريَّة.

وللصنوبري معجم لغوي قائم على الإيحاء والتحوُّل في الدلالة، وهذا المعجم قامت منى عبد الهادي بتقسيمه إلى حقول أربعة: الشعوري والطبيعي والمأساوي واللذوي [2]، وأرى بأنَّ هذا المعجم من ألفاظ الصنوبري لا يتسم بالشمول والإحاطة، فبعد دراسة ديوانه، وجدتُ حقلين لم تذكرهما منى عبد الهادي:

الحقل الأول: معجم للكلام الفاحش والبذاءة، ويشمل ما في الأغراض التالية: الهجاء والغزل والمجون والتماجن من كلمات بذيئة ونابية. ففي هذه الأغراض الكثير من الألفاظ والتي لن أذكرها، وسأحيل إلى بعضها في الديوان [3].

أمَّا الحقل الثاني: فيشمل المعجم الفارسي المولَّد الذي دخل اللغة العربية نتيجة تفاعل الحضارة العربية مع الفارسية، كذكر أعياد الفرس وأسماء الرتب السياسية والعسكرية والأدوات والأطعمة والأشربة

---

1) ديوان الصنوبري، ص 86

2) عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري، رسالة ماجستير، جامعة حلب، سورية، 2008م، ص179-181

3) انظر: ديوان الصنوبري، ص 181، 182، 183، 189، 257، 293، 298، 307، 333، 335

وألفاظ كثيرة، وأهم من ذلك كله أسماء الورود والزهور التي دخلت اللغة العربية من الفارسيَّة مثل: الآس، الأقاص، الأُقحوان، الباقلاء، ... [1] وفي ديوان الصنوبري الكثير من هذه الألفاظ، يقول الصنوبري:

(الخفيف)

واصطحبها على ميادينِ خير ــــــ يِّ وورِدٍ ونرجسٍ وبهارِ

وشقيقٍ كأنَّهُ وجناتٌ ــــــ قد كساها الحياءُ ثوبَ الوقارِ

جَمَعَتْ زُرْقَةَ البنفسجِ معْ خضْـ ــــــ رةِ آسٍ معْ حُمرةِ الجلنارِ [2]

فكل من الخيري والورد والبهار والبنفسج والآس والجلنار من الألفاظ الفارسيَّة المُعرَّبة .

ومع ذلك فاللغة لا تنفصل عن باقي العناصر، كالصورة الشعرية والموسيقى الشعريَّة والبناء الشعري، إذ تلتحم كل العناصر بلغة انفعالية إيحائيَّة مُختارة لتشكيل القصيدة الصنوبريَّة. فشعر وصف الطبيعة ومجالس المجون والرثاء والشعر الاخواني عند الصنوبري لغته انفعاليَّة، والصور الشعريَّة التي استخدم الصنوبري التشخيص فيها لغتها انحرافيَّة، وشعره إيقاعي وسنثبت ذلك بدراسة الصورة الشعريَّة والموسيقى الشعريَّة.

المحور الثاني: الصورة الشعريَّة عند الصنوبري

إنَّ مصطلح الصورة الشعرية " مصطلح معاصر، صيغ تحت وطأة التأثر بمصطلحات النقد الغربي والاجتهاد في ترجمتها"[3]. حيثُ يشتمل على الأشكال البلاغية القديمة جميعها، ويضمُّها في إطار من

1) انظر: أبو زيد، علي إبراهيم، فنون التصوير في شعر الصنوبري، ص 276-279

2) ديوان الصنوبري، ص 26

3) المومني، قاسم، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري ، ص337

اتحاد الكل بالجزء أو الجزء بالكل[1]. تُمثِّل الصورة الأداة الأبرز للشعر لتحقيق فنِّيَّتِهِ وتعبيره، ويؤيد ذلك عبد القادر القط، فيقول: "الصورة في الشعر هي الشكل الفني الذي تتخذه الألفاظ والعبارات بعد أن يصوغها الشاعر في سياق بياني خاص للدلالة على تجربة شعرية كاملة في القصيدة، مستخدماً طاقات اللغة وإمكاناتها في الدلالة والتركيب والحقيقة والمجاز..."[2]. فالصورة وسيلة لنقل تجربة الشاعر، وإحساسه بما يُحيط به؛ وهو يختلف عن الإنسان العادي فلديه حساسية مُرهفة تجعله يرى صورة الأشياء بشكل مُغاير عمَّا يراها غيره ومثال ذلك ما كان ابن الرومي يرى مهجويه، إذْ يراهم يشبهون الحيوانات، ويهجوهم كما يراهم هو في عالمه الداخلي وليس كما يراهم الآخرون.

فالصورة جوهر الإبداع الشعري وواسطة التعبير فيه، والشعر يستمد حياته من روعة صوره، وهي عماد الشعر وقوامه، والتي تقودنا إلى البناء الشعري، فمقدار الشاعرية يتوقف على الإبداع في التصوير.

لقد كانت الصور وسائل لشرح المعاني المطلوبة، فالشاعر يتوسل بالصورة، للوصول إلى الفكرة التي يريدها، والمعنى الذي يدور في ذهنه[3]. فالصورة توضح هذه المعاني والأفكار، وتُعمِّق الإحساس بها والتي عجزت اللغة على توصيلها للمتلقين.

وتكمن أهمية الصورة الشعريَّة في تأثيرها على نفسية المتلقي، نتيجة خلق نوع من التفاعل العاطفي في عالمه الداخلي؛ إذْ تكمن أهمية العاطفة في أنها"تشرح خواص الصورة وتنقل تأثيرها وروعتها وجمالها"[4].

---

1) انظر: الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط2، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، 1999م، ص 17

2) القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م، ص435

3) انظر: الساريسي، عمر عبد الرحمن، الشعر في العصر العباسي (المؤثرات والظواهر 132هـ-656هـ) دار حنين للنشر والتوزيع، عمان، ط1 ، 2006م، ص 159

4)نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م، ص 80

فالنص الشعري ما هو إلاَّ تصوير متكامل لرؤية مُبدعه وتصوره للواقع من حوله، يعمد إلى تشكيله بناء على موقف نفسي أو فلسفي ما، يعكس من خلاله مجموعة أحاسيسه ومشاعره، التي يعبر عنها بموجب رؤيته الخاصة به، لأنَّ الشعر يقصد فيه التأمل والإيحاء والإثارة[1].

تتخذ الصورة الشعرية عند الصنوبري أهميَّة كبيرة من بين عناصر البناء الشعري، وقد اتخذها الصنوبري وسيلة للتعبير عن انفعالاته ورؤاه تجاه مظاهر الحياة والكون من حوله، وامتازت صوره بتنوعها وتشكُّلها تشكُّلاً يتَّسم بالعمق والمهارة الفنيَّة بالإضافة إلى الصدق الفنِّي، فالشاعر قد يتخذ من صوره تصويراً لنفسه ويمزج صوره بمشاعره لذا جاءت محمَّلة بالمعاني والأفكار العميقة والرموز الموحية رغم بساطة لغته وسهولتها. فالذي يميِّز الشاعر عن غيره هو ما يمتلكه من حس وانفعال شديدين مع ما يدور حوله من أحداث، ويعبِّر عن رؤيته الخاصة بخلق علاقات بين الأشياء تظهر مقدرته في التصوير والإبداع . وترتكز الصورة الشعرية على الانحراف والإيحاء ضمن السياق الشعري بالإضافة إلى الاختيار الشعري لملاءمة اللفظ للمعنى وربطه بالإيقاع .

أنواع الصور الشعريَّة في شعر الصنوبري:

1- **الصورة الوصفيَّة:** وهو أن يعمد الشاعر إلى وصف الشيء بشيء آخر ورسم صورة دقيقة له بشكل موضوعي بدون أن يُدخل مشاعره في الصورة ، وسمَّاه فواز طوقان" التصوير الموضوعي"[2]: فالشاعر لا يُعْنَى فيه بشيء سوى التصوير الدقيق، كأدقِّ ما يمكن.

---

1) انظر:ابنيان، محمد، الإطار الموضوعي والتشكيل الفني في شعر عبد المحسن الصوري (رسالة ماجستير) ، جامعة اليرموك، إربد ، 2000-2001م ص 167

2) طوقان، فواز أحمد، وصف الطبيعة في شعر الصنوبري، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، الجزء الأول، مجلد 43، 1968م، ص 813-816

ويقسم التصوير الوصفي عند الصنوبري إلى :

أ- التصوير البنائي (التركيبي): وهو وصف يبني به الشاعر الموصوف بناءً فيبدأ بأجزاء الموصوف يركّبها تركيباً ويؤلف ما بين هذه التراكيب. كوصف الباقلاّء أو وصفه للقط أو التغزل بالجواري أو الهجاء. يقول الصنوبري واصفا الفستق الشامي: (الطويل)

من الفُستقِ الشَّاميِّ كلّ مَصونةٍ تُصانُ من الأحْداقِ في بَطن تَابوتِ

زَبَرجَدةٌ مَلفوفةٌ في حَريرةٍ مُضمنةٌ دُرّاً مُغَشّىً بِياقوتِ[1]

فقد شبَّه قشرة الفستق بالتابوت وفي داخله حبّة الفستق التي تشبه الزبرجد وهو جوهرة خضراء اللون ملفوفة بغطاء يشبه الحرير يحوي اللونين الأبيض والأحمر اللذين يشبهان الدر والياقوت، فقد استعان على رسم الصورة للموصوف بالألوان. وتوقف الوصف على الموصوف وتركيبه الطبيعي.

ب-التصوير التحليلي: أي تحليل الموصوف بدل تركيبه، وزعيم هذا الوصف ابن الرومي، وقد تأثَّرَ الصنوبري به، فمن أوصاف الصنوبري التحليلي وصفه للسوسن والشقيق، يقول في وصفه للسوسن: (الرجز)

أُنظرْ إلى السَّوسنِ في مَنبتِه فإنَّه نَبتٌ عَجيبُ المَنظرِ

كأنَّهُ مَلاعقٌ مِن فِضَّة قد خُطَّ فيها نقط العنبرِ[2]

لقد قام بتحليل زهرةِ السوسن فشبَّهها بالملاعق المصنوعة من الفضة لبياضها، ووصف ما بداخلها وكأنه نقاط عنبر جميلة الرائحة حيثُ قرن اللون الأصفر بالعنبر بجامع ما لكليهما من رائحة طيبة .

1) ديوان الصنوبري، ص 401

2) ديوان الصنوبري، ص 427

2-التصوير الإيحائيّ:

استخدم الصنوبري الإيحاء في تشكيل شعره وصياغته؛ لجعل صوره إيحائية موحية. والإيحاء: "هو استمداد المعاني والأخيلة من موجودات حسِّيَّة، وله صلة وثيقة بالتجربة الشعريَّة كلها، وطريقة تشكيلها وتفاعل عناصرها في سبيل تحقيق الإثارة الفنِّيَّة، فالسياق الشعري والجمالي هو الذي يمنح الصورة الفنِّيَّة إيحائها وإشعاعها بالظلال المُصاحبة والإيقاعيَّة المؤثرة، والكلمات حين تتجمع في الجمل والعبارات تكتسب جرساً موسيقياً آخر زيادة على ما كان لها من موسيقى فرديَّة "[1].

يعتمد الشاعر على مجموعة عناصر في رسم صوره الإيحائية للتعبير عن مشاعره وللكشف عن خفايا نفسيَّته. حيثُ يرتبط رسم صوره الإيحائيَّة بالجانب النفسي للشاعر، وتأثير الصورة على المتلقي.

ويعمد الشعراء في الصورة إلى استخدام الحواس وعناصر اللون والحركة والإيقاع لإبانة المعنى وتعميق رؤيته حول الحياة والكون." فالكلمة يمكن أنْ توحي بالصورة والإيقاع والملمس والطعم واللون والرائحة"[2]

ويقول أحمد الطويسي:"الصورة هي لوحة فنِّيَّة تكشف عن عمق معناها الفني من خلال عناصر اللون والخطوط والمسافات والأبعاد .. فاللوحة تؤخذ ككل بكامل عناصرها وكذلك الصورة في الشعر"[3].

ويفرِّق محمد غنيمي هلال بين نوعين من التصوير، هما: الصورة الوصفية المباشرة، والصورة الإيحائيَّة، فقال:" الصورة التعبيرية الإيحائيّة أقوى فنِّياً من الصورة الوصفية المباشرة، إذْ إنَّ للإيحاء فضلاً لا يُنكر على التصريح وأبسط مظاهر الإيحاء التي اهتدى إليها الشعراء، التعبير عن الموقف أو

---

1) عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري ، ص 144

2) مكاوي، عبد الغفار، قصيدة وصورة، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ع119، تشرين ثاني 1987م، ص 9

3) الطويسي، أحمد، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دت، ص 43 -46

الحالة بحيث يوحي هذا التعبير بالصفات المرادة قبل التصريح لها أو دون التصريح بها"[1]. حيث فضَّل الإيحائيَّة على الوصفيَّة. وحين لا تتحد الصور الموحية، يتسع مدارها بطول تأملها، لأنَّ الغموض فيها ذو ظلالٍ موحية يُكشف معظمها بالتأمل والتفكُّر، فيتحقق لذلك متعة لها في نفس المتلقي.

يقول عبد القاهر الجرجاني:" فمن المركوز في الطبع أنَّ الشيء إذا نيلَ بعد الطلب له أو الاشتياق له، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف وكانت به أضن وأشغف" [2]. واستعان الصنوبري بالغموض في بعض شعره، ليخلق اللذة عند المتلقي.

ويرى نعيم اليافي أنَّ الإيحاء من مظاهر عبقرية الشاعر، بما يمتلك من قدرة على التوليد والتعدد والإثارة وبما يترك في نفس المُتلقي من أجواء المثيرات والمنبهات[3].

ويغدو اللفظ ذا دلالة مفتوحة يستطيع حمل مضامين ومعان مُختلفة، ويتغلغل المعنى في تجربة الشاعر عن طريق الإيحاء في النفس من خلال سبل عديدة وصور شتى.

<u>**ويستعين الصنوبري بعدة عناصر لتكوين الصور الإيحائيَّة:**</u>

أولاً: العنصر البلاغي: من أكثر العناصر استخداماً في الصورة لاشتمالها على فنون المجاز من تشبيه واستعاره وكناية لرسم الصورة وتكوينها، ويقسم إلى:

ب- التشبيه: يساعد التشبيه على الإيحاء ويُسهم بتكوين الصور الإيحائيَّة التي تؤثِّر في عواطف الشاعر وتجربته الشعريَّة. ولعلَّ التجربة الذاتيَّة التي يخوضها الشاعر ويستثمرها تُكسبه بصيرة تنفذ إلى

---

1) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة ، مصر، دت، ص 451

2) الجرجاني، عبد القاهر، أسرار البلاغة، أسرار البلاغة في علم البيان ، ط2 ، صححه محمد رشيد رضا ، دارالمطبوعات العربية ، مصر ، دت ص126

3) انظر: اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983م، ص105

جوهر العلاقات، فيستكشف بها طبيعة الأشياء ووقعها في نفسه، يقول الصنوبري:

الجزعُ والياقوتُ والدرُّ   عيناكَ والخدّانِ والثغرُ

يا رشأً تسحرُ ألحاظُهُ   وهنَّ لا يدرينَ ما السحرُ

إن ترني نِضْواً براني الهوى   لا الوصلُ يُسليني ولا الهجرُ

فهكذا العشّاقُ أرواحُهُمْ   مَرْضَى وألوانُهُمُ صُفْرُ[1]

يصوِّر الشاعر في هذا المشهد غلاماً يعشقه، ويصفه تلميحاً فعيونه تشبه الجزع وهو "الخرز اليماني وهو الذي فيه بياض وسواد تشبَّه به الأعين"[2]، والخدان يشبهان الياقوت لحمرتهما والثغر يُشبهُ الدرَّ لبياض أسنانه. ويشبهه بالغزال فعيونه تسحر من يراها ولا تدري عيونه كيف تسحر، ثُمَّ يشتكي حاله من حُبُّه له، فقد أنحله الهوى ولا يُنسيه وصاله له أو هجره. ثُمَّ يُعلل رؤيته الشعرية أنَّ حاله هذه تشبه حال العُشاق، فأرواحهم العاشقة مرضى بالحب ودليل مرضهم أنَّ ألوانهم صُفْرُ. واللون" الأصفر قد يشير في بعض حالاته إلى المرض والذبول"[3]، فهذا الإحساس الذي عند الشاعر يتسرب إلينا من خلال طاقة شعورية، ولم يَعد الأمر مُجرد وصف المعشوق وجماله، بل كان تصويراً إيحائيَّاً صوَّر سبب مرضه وقام بتشخيص حالته وعلته. كما ونلمح استخدامه للتقديم والتأخير فقد عمد إلى قلب الصورة بتقديم المشبه به على المشبه، كما نراه في البيت: (الجزعُ عيناكَ) و(الياقوتُ الخدّانِ) و(الدرّ الثغرُ) مما يُعطي الصورة أبعاداً بلاغيَّة أعمق ومبالغة في الوصف.

ت- **الاستعارة:** يشكِّل الاستخدام المفرط للاستعارة عاملاً من عوامل بث الإيحاء، وقد يُستغل استغلالاً

---

1) ديوان الصنوبري، ص 46

2) ابن منظور، جمال الدين بن مكرم،، لسان العرب ، ع-غ ، مج 8 ، ص 48

3) الشويكان، مديحة موسى، تجليات اللون في شعر الصنوبري، (شهادة ماجستير)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2012م، ص34

رمزيّاً، فيسهم حينها في منح الاستعارات دلالات إيحائيَّة نفسيَّة وقيماً فنِّيَّة تهبها القدرة على التأثير في المتلقي، وتتآزر الدلالة الاستعارية بالدلالة التشبيهيَّة للإيحاء بالمشهد التصويري كما تمتزج الدلالتان لخلق الإيحاء النفسي الذي يريده الشاعر من خلال خلق التأثير المنشود، يقول الصنوبري:

(المنسرح)

تَشَبَّهُ الروضِ بالحبائِب قد زادَ المحبينَ في محبتِها

كمْ منْ قدودٍ هناك من قُضُبٍ تميلُ من لينها ونعمتِها

كمْ وجْنةٍ خَالُها يلوحُ لنا سوادُهُ في صفاءِ حُمرتِها

وكمْ ثنايا تسبى بنكهتها وكم عيونٍ تُصبي بلحظتِها

تُسارقُ الغَمزَ غمزَ خَائفةً رَقيبَها من خَفاءِ نَظرتِها (1)

يصف ما في الروض من زهور وقد شبَّهها بالمحبين الحسان، فالزهور تشبه الجميلات بقدودهنَّ وتمايُلهنَّ بفعل الريح، فالخدود مُدرجة حمرة وصفرة من الحياء والخجل وبياض أسنانها له رائحة شذيَّة، وعيون يُجَنُّ مَنْ رآها عشقاً، تسرق الغمز خائفة من رقيب يرقبها فيفضح سرها ويبعدها عمَّن تحب. فبالصورة التي رسمها للأزهار أعطت النص أبعاداً داخليَّة نفسيَّة عميقة متعددة، وهذه الأبعاد لا تأتي إلاَّ إذا كانت الصورة بألفاظها وتراكيبها وعاطفتها قادرة على الإيحاء بهذا البعد أو تلك الأبعاد، فالشعور بالفرح والسرور والغبطة تمثَّلت كلّها عند الصنوبري بشعور من يتنقل في الرياض وقد تحولت زهورها إلى عشاقٍ، من فتيان وفتيات حسناوات، متخيِّراً من وقائع الطبيعة ما خبره و تأثَّر به، ومثَّلَ الحياة بحياة تشبهها برؤية الشاعر، وعمد عن طريق الانحراف وبث الروح عبر **التشخيص**(2) في الجمادات، ببثٍّ

---

1) ديوان الصنوبري، ص 401

2) التشخيص: وهو الارتفاع بالمادي ليصل لمستوى الأحياء في الحركة والسلوك.

ذلك الإيقاع البهيج. ويرى عبد الرحمن عطبة أنَّ أسلوب معالجة وصف الطبيعة لدى كثير من الشعراء لمْ يقتصر على الوصف الحسي ذي الخيال المحدود، بل لجأ كثير من الشعراء فيه إلى التشخيص والتجسيم، وإعطاء الموصوفات حياة وحركة ومزجها بالألوان والظلال، وإغداق العواطف عليها وخلق أنواع من التعاطف بينها وبين الإنسان[1].

فالشاعر يلجأ في وصفه إلى التشخيص، وقد يجد في المنظر انعكاساً لآلامه ولحالته النفسيَّة القلقة الحزينة. ويُعد التشخيص من الأدوات الفنِّيَّة التي يلجأ إليها الشعراء في استخدامهم للتصوير الاستعاري، لنقل تجاربهم وانفعالاتهم، وهذه الوسيلة تقوم على أساس إضفاء صفات الكائن الحي، على مظاهر العالم الخارجي، فيبث الحياة فيها، ويجعلها تحس وتتألم وتتحرك وتنبض بالحياة، وسمَّى فوَّاز طوقان هذا النوع من التصوير **بِالوجداني**:"وهو أنْ يُضفي الشاعر على الجمادات أو الأشياء غير العاقلة صفات إنسانيَّة. والصنوبري يتوكأ على الوجدانيَّة توكُّأً كبيراً. وقد يعود في المقام الأول إلى استعداد نفسي عند الشاعر، وقد يعود ثانياً إلى نوع من المُشاركة الفعلية بينه وبين مظاهر الطبيعة حتى يُتاح له هذا التعاطف المُنسجم مع الطبيعة" [2].

يقول الصنوبري عن حال نهر قويق : (الطويل)

وقد عابه قومٌ وكلُّهم له ... على ما تعاطوه من العيبِ عُشاقُ

يهابُ قويقٌ أنْ يَمَلَّ فإنما ... يُقيمُ زماناً ثُمَّ يمضي فنشتاقُ [3]

فنهر قويق يُكثر الهجر كَيلا يَمَلَّه الناس، فهو يأتي ويختفي فيزيد التشوق إليه وقد شخَّص الشاعر النهر

1) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص71-72

2) طوقان، فواز أحمد، وصف الطبيعة في شعر الصنوبري، ص 812-813

3) ديوان الصنوبري، ص 359

على سبيل الاستعارة لرسم صورة تُحاكي ما يحدث لقويق من مجيء وذهاب. ويعود ذلك إلى قدرة الصنوبري على التفاعل مع تلك المظاهر الخارجيَّة من خلال رؤيته الفنيَّة الخاصة.

ويرى يوسف أبو العدوس أنَّ الصورة الاستعاريَّة الإيحائيَّة تنبع من طبيعة الأديب، وتصدر من صميم التجربة التي يكون واقعاً تحت تأثيرها، وتمثل جزءاً لا يتجزأ من وعيه وحالته النفسيَّة والشعوريَّة، فالاستعارة الإيحائيَّة هي الأديب نفسه بما يحمل من مكونات نفسيَّة، وحالات شعوريَّة إزاء موقف معين من مواقفه مع الحياة [1].

ج- **الكناية:** استعان الصنوبري بالكناية كونها طريقة من طرق الإيحاء الشعري وبناء الصورة في شعر الصنوبري، ومن كناياته قوله:

أرى طُهراً سيثمر بعدَ عُرسٍ　　　كما قد تثمرُ الطربَ المُدامهْ

وما قلمٌ بِمغنٍ عنكَ إلاَّ　　　إذا ما أُلقيتْ منه القلامهْ [2]

فقد استخدم كلمة (الطهر) كناية عن الختان، فكما سيثمر الطهر بعد العرس كذلك سيثمر الطرب بعد شرب الخمر، ثُمَّ شبَّه عملية الختان وما فيها من فائدة بربطها بعملية بري القلم ورمي القلامة منه لتحصيل الفائدة المرجوَّة منه. وهو من التصوير البارع وفيه حس من دعابة

فالصورة هي التي تُشكِّل جوهر النص الشعري إلى جانب قدرتها على الكشف عن عوالم الشعراء الداخلية، وعن طرق تعاملهم مع الأشياء ونقلها إلى المتلقين.

ثانياً: عنصر اللون:

يُعد اللون من أهم العناصر الذي يُشكِّلُ صور الصنوبري. وتتخذ الدلالة اللونيَّة في الصورة أبعاداً

---

1) انظر: أبوالعدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهليَّة للنشر والتوزيع، عمان، 1997م، ص 236

2) ديوان الصنوبري، ص437 ، والطَّبَّاخ، محمد راغب، الروضيات، ص58

إيحائيَّة لمعان نفسية هي صدى لرؤية الشاعر الوجدانيَّة، مُستعيناً بها للإيحاء بالموقف الشعوري.

يقوم الصنوبري بتحويل اللون إلى فكرة وعلَّة بعد شحنه بطاقات إيحائيَّة وبثَّها، فتصبح فاعليَّة خلاَّقة من خلال قدرته على استنباط المعاني الخفيَّة، واقتناص الأثر النفسي بين جزئيات المشهد المُصوَّر، والتلوين جزء من التصوير والمُحاكاة لأنّه جزء من الفكرة، كاللون الأحمر، ذي الدلالة الإيحائيَّة الانفعالية، ... حيث تتعرض الصورة لانزياح دلالي حيثُ يقوم على نقل المعنى من دلالته المعجميَّة إلى دلالة انفعاليَّة ناتجة عن الجو النفسي الذي بثَّه الشاعر في الصورة. وتحويل السياق من الموضوعي إلى الذاتي يتولَّد الإيحاء الانفعالي الذي يوحي إلينا به الصنوبري[1]. فاللون يحمل قدراً كبيراً من العناصر الجماليَّة، وإضاءات دالة تعطي أبعاداً فنِّيَّة في العمل الأدبي على وجه الخصوص. ولعب اللون دوراً مهماً في فضاء الصورة والاستعارة والكناية، إذْ" يكون النص الشعري قادراً على تسخير مُفرداته في خلق فضاء شعري يحمل صوراً وألواناً موحية، فيكون عماد الصورة وأداة فنِّيَّة تقوم بها القصيدة وهو ما يُشكِّل لغة جديدة تحتضن الإيحاء"[2].

وتحمل الرموز اللونية داخل النص الشعري دلالات غزيرة تكشف عن أبعاد تجربة الشاعر من ناحية، ومن ناحية أُخرى تُسهم – بشكل فعَّال – في كشف رؤيته الشعريَّة للواقع[3]. وكما يرى يوسف نوفل فإنَّ"استخدام اللون لا يأتي لوظيفة زخرفيَّة جماليَّة محضة، بل لهدف نفسي يُثري التجربة والمعنى، ويقيم

1)انظر: عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري ، ص 146-147

2)الزواهرة، ظاهر، اللون ودلالاته في الشعر(الشعر الأُردني نموذجاً)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008م، ص9، 13، 18

3) السُّلمي، سليم بن ساعد، الصورة الفنِّيَّة في شعر الخنساء، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة، الكرك ، 2009م، ص209

بناء الرمز "[1]. قال الصنوبري في مقطوعة :

تقولُ لي وكِلانا عِندَ فُرقَتنا ضِدَّانِ أدمُعُنا دُرٌّ وياقوتُ

أقِمْ بأَرضِكَ هذا العام قلتُ لها كيفَ المُقامُ وما في مَنزِلي قُوتُ

ولا بِأَرضِكِ حرٌّ يُستَجارُ بهِ إلاَّ لَئيمٌ ومَذمومٌ ومَمقوتُ [2]

وفي حواريَّة بينه وبين زوجته، – يشبه ذلك ما دار بين أبي نواس وزوجته في قصيدة مدح الخصيب– فبعد أن أزمع الرحيل بعد أن أصابه الفقر، فتودِّعه زوجته بدموعها التي تشبه الدُّر ذي اللون الأبيض، وهو يودِّعها باكياً دماً ويشبِّه دمعه بالياقوت ذي اللون الأحمر، واستعان بعنصر اللون ليعمِّق من الحالة النفسيَّة في الصورة، فهو يشعر الذُلِّ والقهر على حاله، وتُحاول زوجته أن تُخفِّف من مُعاناته وتُثنيه عن السفر (أقمْ بأرضِكَ هذا العام)، لكنه يوضِّح لها سبب سفره (كيفَ المُقامُ وما في منزلي قوتُ؟!!)، وليس الفقر وحده هو الذي يدفعه إلى الرحيل ومغادرة وطنه الذي يُحب "حلب". بل تحوُّلِ الناس إلى لِئام لا يمدُّون يد المساعدة ولا يقيلون عثرة أحد. فمعاناته مُعاناته نفسيَّة، فهو يرى نفسه هالكاً وعياله؛ لأنه يعيشُ في مجتمع انقطعت فيه كل الروابط الإنسانيَّة. فهو رافض لهذا المجتمع الذي لا يجد فيه حرَّاً واحداً، وهذا ما دعاه إلى ذم الناس ووصفهم بأوصافٍ بشعة تُظهر رفضه، وهذا أيضاً ما جعله يبكي دماً، فآثر السفر لمكان يجد فيه أحراراً يُعينونه. وعندما يلجأ الشاعر إلى شمول الصفة لكل الجنس، إذن فهو يُعمِّق حالة إنسانيَّة شاعت في العصر العباسي نتيجة الغلاء وكثرة الضرائب والخوف من الفقر، فهو يُدين ما وصل إليه البشر من بخل وأنانيَّة وقسوة. وكان كثيراً ما يشكو الفقر والشيب في المدح ولعلَّه طريق للاستجداء. ويقول في وصف السفرجل وصفاً تحليلياً إيحائياً: (الكامل)

---

1) نوفل، يوسف حسن، الصورة الشعريَّة والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، 1995م، ص63

2) ديوان الصنوبري، ص 402

لكَ في السَّفرجلِ مَنظرٌ تَحظى به **وتَفوُزُ مِنه بِشمِّهِ ومَذاقِهِ**

هو كالحبيبِ سعدتُ منهُ بحسنهِ **مُتَأملاً وبلثمِهِ وعناقهِ**

يحكي لنا الذهبَ المُصفَّى لونُهُ **وتزيدُ بهجتُهُ على إشراقِهِ**

فالشطرُ من أعلاه يَحكي شكلَهُ **ثَديَ الكَعابِ إلى مَدارِ نِطاقِهِ**

والشَّطرُ من سُفلاهُ يَحكي سُرَّةً **من شادنٍ يزهو على عُشَّاقِهِ** (1)

ويستعين الصنوبري في تصوير السفرجل بالإيحاء، إذْ يشبِّهه بالحبيب مستخدماً الاستعارة لتشخيص هذا الثمر المحبب على قلبه، ويستعين باللون فيجعل لونه الأصفر يشبه الذهب المُصفَّى المُشرق، ثمَّ يقوم بتحليله، فشطره الأعلى يُشبه الثدي والأسفر صرّة الغزال، فهذه الصورة استعان بالإيحاء والتصوير التحليلي، فأبدع في رسمها.

ثالثاً: عنصر الحركة:

ويعتمد الشاعر في الإيحاء أيضاً على الدلالة الانفعاليَّة للحركة والحركة الإيحائيَّة التي تُثري التواصل وتعمِّق الدلالات الشعوريَّة، فالإيحاء الصوتي لا يقتصر فيه التصوير الفنِّي على المجاز وحده بل يتعداه إلى التعبير بدلالة اللفظ الإيحائي، الذي يُعنى بتجسيد الموقف الشعوري بدلالة الكلمة اللغوية والتراكيب أي فن الإشارة، وأُسلوب الحركة التي تترجم مواقف نفسية وتعبر عن حالات شعوريَّة ينفعل بها الإنسان، فتصدر عنه حركات لا إراديَّة قد يعجز اللسان عن وصفها وتصويرها. يقول الصنوبري:

ما حلَّ بي منكَ وقتَ مُنصرفي **ما كنتُ إلاَّ فريسةَ التلفِ** (المنسرح)

كم قالَ لي الشوقُ قفْ لتلثمَهُ **فقال خوفُ الرقيبِ لمْ أَقِفِ**

---

1) ديوان الصنوبري، ص431

بَسطتُ خطوي كَرْهاً وقد قبضتْ رجلي عن الخَطو شِدَّةُ الكَلَفِ

فكانَ جسْمي في زيِّ مُنطلِقٍ وكانَ قلبي في زيِّ منعطفِ[1]

يُجسِّد الشاعر في هذه المقطوعة صراعه النفسي، ويظهر هذا الصراع باستخدام الحركة الإيحائيَّة التي تصوِّر مشاعره. وأطراف الصورة التشبيهيَّة ذات جرس موسيقي يوحي بقلق في الجسد، فهو يشعر بالحزن لسفره ويدفعه الشوق لتوديع غلام يعشقه، وتقبيله قبلة الوداع، لكنَّ اضطرابه وخوفه من الرقباء يجعلانه ينثني عن ذلك، وتظهر حالة التشظِّي النفسي بحركة الأقدام في بسط خطوته للسفر دون لقاء المعشوق كارهاً وإمساك قدمه عن الخطو اشتياقاً، فجسمه كالمنطلق وقلبه كالمنعطف للقاء معشوقه. مما يُثري عنصر الحركة الإيحاء ويوصل ما في نفسه للمتلقي.

رابعاً: العنصر الحسي:

تُعد الحواس بمثابة الجسر بين العالم الخارجي ونفس المتلقي، ويتم خلال لقائهما تحليل الصور الشعرية التي ركَّبها الشاعر، والمتلقي يأخذ هذه الصورة ويفككها حسب قدرته العقليَّة التخيليَّة. مبيناً في تشكيلها البلاغي من اللوني، أو اعتمادها على الحواس واللون والحركة والزمان والمكان وما تعكسه من انفعالات. ومن شعر الصنوبري وصفه للثلج في الشتاء، يقول: (الكامل)

الجوُّ بين مُضمَّخٍ ومُضرَّجِ والروضُ بين مزخرفٍ ومُدبَّجِ

والثَّلجُ يهطلُ كالنِّثارِ فقمْ بنا نلتذُّ بابْنَة كَرمةٍ لم تُمزَجِ

ضحكَ النَّهارُ وبانَ حسنُ شقائقٍ وزهتْ غصونُ الوردِ بينَ بَنفْسجِ

فكأنَّ يَومَكَ من غَلائلِ فِضّةٍ والنُّورُ من ذَهبٍ على فَيْروزجِ [2]

---

1) ديوان الصنوبري، ص327

2) ديوان الصنوبري، ص 406

فقد صوَّر الصنوبري سقوط الثلج على الروض فشبَّه الثلج الساقط بدراهم الفضة التي تنثر على العروس، وشبِّه النهار بجارية حسناء تتزين بثوب من زهورمن ورد وبنفسج، واستعان الشاعر في رسم هذه اللوحة بحاسة البصر وعنصر اللون واستفاد من الإيحاء في "غلائلِ فضّةٍ" عندما جعل الثلج كلباس يُلبس تحت الثوب ولونه فضي لبياضه ونور الشمس المُشرقة الساقطة على الروض كالذهب بصفرته الذي يُشبه الفيروز، فُشخِّص الروض لابساً لباساً من فضة "الثلج" وتشرق الشمس عليه بشعاعها الذي يشبه الذهب بصفرته فيجعل هذا الثلج يُحاكي لون الفيروز الأصفر اللامع، فهذه اللوحة التي رسمها بالكلمات بدقة تُظهر الرؤية الجمالية التي تقتنصها عين الشاعر مُبرزاً حُسنها. وهنا ظهر التجديد متجلياً بتحوُّل كل شيء إنساناً – أنسنة الطبيعة– عبر التشخيص.

ويقوم الشاعر باستخدام الحواس كالبصر والذوق والشم واللمس أدوات لإمداد المتلقي بالانفعالات الجماليِّة والإحساسات العُليا، فتستقي منها صوراً تدخل المتعة إلى النفوس والقلوب، وهي أقنية حسِّيَّة تتيح للمتلقي الاستمتاع بإحساسات جماليَّة التي تستجيب لحاستي السمع والبصر[1] .

3- التصوير العام: (يتناول الموصوف اتفاقاً)[2]: فيقوم الشاعر بوصفه للشيء وصفاً وجدانيَّاً، ثُمَّ ينفلت منه إلى التصوير الوصفي (الموضوعي).

ويرى فواز طوقان أنَّ الصنوبري لا يقدر أنْ يُحيط بالموصوف وجدانياً فينفلت إلى مثل هذا النوع. وهو إمَّا أنْ يُشبِّه الموصوف بشيء آخر، أو يصف حركته وهيئته، أو يصفه في حالٍ من أحواله[3] كوصفه للديك والشقيق والسفرجل والرياض، فهو يمزج الوجداني بالموضوعي ويتحفنا بالطريف النادر، يقول:

---

1) انظر: عاصي، ميشال، الفن والأدب، ط2، المكتب التجاري، بيروت، 1970م، ص48

2) طوقان، فواز أحمد، حبيب الأصغر، أبوبكر الصنوبري، مجلة المشرق، بيروت، ع64، السنة الثالثة، 1970، ص277

3) انظر: طوقان، فوّاز، وصف الطبيعة في شعر الصنوبري، ص 816

(المنسرح)

إذا عُزِينَا إلى الصنوبرِ لم نعزَ إلى خاملٍ من الخشبِ

مثل خيامِ الحريرِ تحملها أَعمدةٌ تحتها منَ الذهب

يا شَجراً حُبُّهُ حدانيَ أن أفدي بأمي محبةً وأبي [1]

فالصنوبري يفخر بهذا اللقب ويشبه شجر الصنوبر بالخيام المُصنَّعة من الحرير تحملها أعمدة من ذهب، فرسم صورة بصرية ووظَّف اللون لإبداعها؛ فالخيمة لونها أخضر وساق الشجر كأعمدة صفراء كالذهب ويلجأ إلى التشخيص بمخاطبة شجر الصنوبر يبثُّه المحبة ويُفديه بأمه وأبيه فهو عاشق وتحوَّلَ عشقه من البشر إلى الشجر لما يرى فيها من البراءة التي يفتقدها في البشر.

مواضيع الصورة في شعر الصنوبري:

موضوع الصورة الشعريَّة: هو المادة في هيئة مُعينة تجد روح الشاعر وذاته وتجربته بشكل عام فيها معادلاً مُناسباً، وهذه هي بداية إدراكه الحسِّي للأشياء. وتكمن أهمية الموضوع في الصورة، أنَّه جامع لاهتمام الشاعر وذوقه وفكره وانفعالاته"[2].

أمّا مواضيع الصورة في شعر الصنوبري:

أولاً: صورة ذات الشاعر:

وتظهر ذات الشاعر بشقَّيها الإيجابي والسلبي في شعره على امتداد الموضوعات الشعريَّة المختلفة، ففي حين بدت ذاته الإيجابيَّة مُشرقة مسرورة متفائلة يحدوها الأمل والرجاء، في مجالس الخمر والمجون؛ لذلك نراه خالعاً عذاره ماشياً في درب الفتوَّة والمجون، بدت ذاته السلبيَّة معتمة مُحبطة مأزومة يُسيطر عليها

---

1) ديوان الصنوبري، ص 392

2) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنِّيَّة في شعر أبي تمام، ص 30 –31

اليأس والقنوط وخاصة عندما بدأ يظهر عليه الكبر الشيب من جهة، ومن جهة أُخرى عند موت ابنته الذي فزع له فولَّدَ عنصر اليأس والرفض صوراً لذاته المُحبطة.

وستتناول الدراسة هذين الجانبين، مع التأكيد على أنَّ الشاعر أكثر من الذات الإيجابيَّة، ولولا ما حدث له في آخر حياته من معاناة ومصائب لكان أغلب شعره مُتفائِلاً.

أ- الذات الإيجابيــَّة:

يعد الصنوبري من الشعراء الذين اعتزوا بشعرهم، كاعتزازهم بأنفسهم، وكلما كان الشاعر صاحب شاعريَّة، كلما فخر بنفسه وبشعره وتحدى الشعراء ونافسهم، ولمَ لا يتحداهم وهو يمتلك ما يفتقده الكثيرون من مالٍ وثقافة وشاعرية جعلته من المجددين؟!!

فنراه يفخر بلقب (الصنوبري) مُعتزاً بهذا اللقب الذي أخذهُ من الطبيعة التي يعشقها، يقول: (المنسرح)

إذا عُزِينَا إلى الصنوبرِ لم نعزَ إلى خاملٍ من الخشبِ

لا بل إلى باسقِ الفروعِ علا مناسباً في أرومةِ الحسبِ[1]

ومن فخر الصنوبري بشعره في قصائد المدح، قوله: (البسيط)

أنا الذي شعرُهُ وشْيُ الرياضِ فلي في كلِّ أرض غدا من وشْيِهِ لُمَعُ

الشرقُ والغرب معمورانِ بي أبداً فلي بلحظ الصبا مرأىً ومُسْتَمَعُ

مُمَلَّكٌ خِلَعَ الأملاكِ أخْلَعُها إذ لي عليها مكانَ الخلعَةِ الخِلَعُ

فكيفَ أحْفَلُ قوماً من ضُؤولَتِهِم لو أنَّهم جُمِعُوا بالظُّفْر ما اجْتَمعوا[2]

---

1) ديوان الصنوبري، ص 392

2) ديوان الصنوبري، ص269

ففي شعره الكمال والجمال الكامل فهو يشبِّهه بالروضة المنمَّقة المُزركشة متفتحة الزهر وشعره مُنتشر بين المشرق والمغرب. ويرى بأنَّ مَنْ يدَّعون الشعر لا يحفل أو يهتم بهم، فهم لصغر شأنهم لا يجتمعون تحت الظفر، وهذا يشبه ما قاله المتنبي: (البسيط)

بأيِّ لفظٍ تقولُ الشِّعرَ زِعنفةٌ　　　تَجوزُ عِندك لا عُرْبٌ ولا عَجمُ[1]

فافتخار الصنوبري بشعره والتقليل من شأن الشعراء من حوله يشبه إلى حدٍّ كبير فخر المتنبي بنفسه وذم الشعراء من حوله، ولعلَّ المُتنبي قد تأثَّر بفخر الصنوبري. لقد كان الصنوبري ككل شاعر عباسي يحرص على التجديد، " فهو يشتق من الشعر القديم موضوعات جديدة لمقطوعاته وقصائده، ولا يكتفي بها، بل ما زال يكتشف موضوعات أُخرى، تُلهمه بها بيئته الحضارية وحياته العقليَّة الراقية "[2]. ويقول في فخره بشعره: (البسيط)

هذا ثنائي وشعري فِيك زَخْرَفَهُ　　　صِدقُ الثَّناءِ من المُنْشي وَنَمَّقَهُ

طَابقتُهُ لا كمنْ كدَّ القوافيَ كي　　　يطابقَ اللفظَ في المعنى فأطبقهُ

ترى الأعاديَ زُرقاً نحوَ مُنْشدهِ　　　يَرونَ منه طَريرَ الحَدِّ أزرَقهُ[3]

فالصنوبري يفخر بشعره ويشبهه بالزخرفة لما فيه من تنميق وتزيين و يهتم بصياغة شعره وقوافيه بمطابقة اللفظ والمعنى فيه، ويُعرِّض بمن يكد القوافي بدون مطابقة بين اللفظ والمعنى ، وكأنَّ الصنوبري يفتخر بقدرته على اختيار الألفاظ ، ثمَّ يلجأ إلى استخدام اللون في الصورة حيثُ يصف الأعادي(زرقاً من شدة الغيظ) وهو يُقابلهم بلسان سليط كالسيف الحاد صافي الرونق. "فاللون الأزرق دليل الهول

---

1) اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، صوبه وضبطه وقدمه عمر فاروق الطباع، دار الأرقم للنشر والتوزيع، بيروت، 1995، ص366

2) ضيف، شوقي، العصر العباسي الأول، ط8 ، دار المعارف، القاهرة، 1982، ص 192

3) ديوان الصنوبري، ص352

والفزع" [1]، كقوله تعالى" يومَ يُنفخُ في الصورِ ونحشُرُ المجرمينَ يومئذٍ زُرقاً " [2].

وهو يرى أنَّ بعضَ الشعراء يحسدونه ويحاولون سرقة شعره كالخالديان، فهجاهم ونعتهم بأفظع الصفات فقال: (الطويل)

ويَحسُدني في الشِّعر قومٌ ولم أكنْ لأَحسُدَ مَخلوقاً وذو العَرشِ رازِقُهْ

فيا ذا الذي يَسعى ليدركَ غايتي رأيت هجيناً مع جوادٍ يُسابقهْ

أَذَقتُ دَعيَّ القوم من سمٍّ منطقي وأَحجِ بأنَّ السمَّ يتلَفُ ذائِقُهْ [3]

فهو قانع بما يمتلك من شاعرية وما قال من شعر، فلا يحسد أحداً، وشبَّه الحسود من الشعراء بجوادٍ هجينٍ مُقارنة بالصنوبري الذي يفخر بنفسه فيشبه جواداً أصيلاً، وجعل الهجين يُسابق الجواد الأصيل في قول الشعر، ثُمَّ عاد الصنوبري ليشبِّه شعره بالسم الذي أذاقه لهؤلاء الشعراء الذي وصفهم لضحالة شاعريتهم بأنهم أدعياء، فأتلفَ بهجائهم الذي يُشبه السمِّ ذائقتهم الشعريَّة. ويقول: (المنسرح)

إنْ كنتَ ما إنْ سَمعتَ بي فاسمعْ شِعري من شِعرِ عَنترٍ أشْجعْ

يَخافُ شعري منْ لا يَخافُ كما يَجزعُ مِنهُ منْ كانَ لا يَجْزعْ [4]

ففي هذه القصيدة الهجائيَّة يُخبر المهجو بأنَّ شعره يفوقُ شعر عنترةِ العبسي شاعر الفروسيَّة الجاهلي، وأنَّ شعره يُخيف من لا يَخاف فهو أشبه بالسيف الحاد أو الوحش ويُصيب الناس بالجزع، ويقول في قصيدة أُخرى: (الكامل)

خُذها تَحثُّ إليكَ أفئدةَ الوَرى شَوقاً كما حثَّ الحُداةُ الأينُقا

---

1) الشويكان، مديحة موسى ، تجليات اللون في شعر الصنوبري ، (شهادة ماجستير)، ص36

2) سورة طه ، آية 102

3) ديوان الصنوبري، ص344

4) ديوان الصنوبري، ص292

تذرُ الفرزدقَ وهو شاعرُ خندفٍ   مُتمنياً ألاَّ يكونَ فرزدقا [1]

وهنا يتفاخر بقصيدته التي تَحثُّ القلوب شوقاً وتؤثر في النفوس كما يحث الحداة إبلهم ، فالإبل تغذُّ السير عندما تسمع الحادي ينشد الحِداء لها، ويفخر بها على شعر الفرزدق فيخجل الفرزدق من شعره متمنياً لو أنَّه لمْ يكنْ، وكأنَّه يومئ إلى أنَّ الفرزدق يتمنى أن يكون كالصنوبري لروعة شعره .

وفي قصيدة ثالثة شيعية مذهبيَّة يمدح الشاعر فيها ممدوحاً شيعيَّاً ويفخر بشعره، يقول مادحاً أبا الحسين الهاشمي: (مجزوء الكامل)

مُذْ زادَ في الشيعي نورُ قصائدي   أيقنتُ أنَّ قصائدي تتشيَّعُ

خذها تروقُ موالياً ومُعادياً   فيظلُّ ذا يسمو وذا يتضعضعُ

لمْ يرعَ مرعاها أبو تمامٍ الطَّـ   ـائي قطُّ ولا رعاها أشجعُ [2]

لقد نقل التشبيه بالمحسوسات إلى الماديات المُدركات فقد جعل هذه القصيدة المسموعة نوراً فنقلها إدراكا من حاسة السمع إلى حاسة البصر، فأثر التشيع في شعره يزيده بهاءً وإشراقاً، فالقصيدة تُعجب الفريقين: الموالين والمعادين للتشيع؛ فالموالون يزدادون بشعره سمواً ورفعة، والمعادون يُصيبهم الضعف والوهن من هذه القصيدة. وينفي أن يكون أبو تمام أو أشجع السُّلمي استطاعا أن يقولا مثلها مستخدماً كلمة قط الدالة على القطع. ويفتخر بما قاله في قصيدة مذهبيَّة أُخرى حيث يقوم بذكر نسبها له بإضافة ياء النسبة حفاظاً عليها من السرقة، ويُكني عن ذكر مسقط رأسه حلب بموطن الورد والنسرين هي كناية عن موصوف لطبيعة حلب الساحرة بالرياض والزهور. يقول: (البسيط)

ضَبِّيَّةٌ غضِبَتْ للحقِّ وامتعضتْ   له لدنْ غضِبَ الضبيُّ وامتعضا

---

1) ديوان الصنوبري، ص 350 ،الأنيق: جمع قلة ومفردها ناقة.

2) ديوان الصنوبري، ص 278

في موطنِ الورد والنسرينِ موطنُها وليس تشتاقُ إلا الرِّمْثَ والحُرُضا [1]

وفي قصيدة مدح أُخرى، ختمها الشاعر بأثرها على نفسه؛ لقد كان عزمه خائراً وبعد مدحه للممدوح انتعش وكبر عزمه حتى شمخ، وشبَّه شعره بالممدوح بدرِّ الشعر ونقش وزخرفة المديح. لقد أشرقت ذات الشاعر بمدح الممدوح، وزاد شموخه وعزَّ وتفاخر بذلك. يقول: (البسيط)

وكان عزمي ضئيلَ الشخصِ خاملَهُ فمذ رجوتُكَ رام الكبرَ وانتعشا

الآن أشمخُ عزّاً ما حييتُ ولا أكونُ مهتضَماً في الناسِ مُحترَشا

عليك يَنْظِمُ دُرَّ الشعرِ ناظمُهُ وفيك ينقشُ وشِيَ المدحِ مَنْ نقَشا [2]

ويفتخر في شعره ويعتز به، لقد منح ممدوحه شعراً يُغاير شعر غيره وشبههُ بالزهر لجماله وسهولة ألفاظه وجمال معانيه، ويشبه السحر الذي يُفتن مستمعه وأيضاً ويظهر منه الرائحة العطرة الشذيَّة فهو يشبه العطر. وأثرى صورته بتراسل الحواس وتحويل شعره من مسموع إلى مشموم. يقول: (الهزج)

وقد خَوَّلْتُهُ شعري وشعري أيما شعرِ

هو الزهرُ وما الزهرُ إذا ما قيسَ بالزَّهْرِ

هو السحرُ وما السحرُ إذا ما قيسَ بالسحرِ

هو العطرُ ولكنْ يُجْـ لَبُ العطرُ إلى العطرِ [3]

فالشاعر يرى سعادته كبيرة بالشتاء، وحاسة البصر تجسدت من خلال متعة النظر بمشاهد الطبيعة الجميلة، التي انعكست على إحداث المتعة الحسِّيَّة واللذة الروحيَّة، وارتباط الشتاء بمجالس الخمر

---

1) ديوان الصنوبري، ص 236

2) ديوان الصنوبري، ص 186

3) ديوان الصنوبري، ص 21

والمنادمة، فهذه الحياة تشيع السرور في ذات الشاعر، ويقول أيضاً: (الرجز)

سرورٌ ذا اليوم سرورٌ محْضُ وعيشُ هذا اليوم عيشٌ غضُّ

فتوبةُ التائبِ فيه بُغضٌ أما ترى الثلجَ الذي ينفضُّ[1]

ويجد الصنوبري السعادة في مجالس المُنادمة لأنه ينادم علية القوم، ويأخذ في جلوسه أُعطياتهم جرَّاء منادمتهم بشعره في الغزل والأُخوانيات والوصف وغيرها من الموضوعات، التي تثير دهشة المتلقين ولِذَّتهم.

والصنوبري يعشق موطنه "مدينة حلب" ويعدُّه جنّة على الأرض، ولا يستبدله بأي وطن آخر، ويدعو له على عادة القدماء بالسقيا، يقول: (الطويل)

سَقى حَلباً ساقي الغَمامَ ولا ونَى يروحُ على أكنافِها ويُبكِّرُ

هي المألفُ المألوفُ والموطنُ الذي تخيَّرتُهُ من خيرِ ما أتخيَّرُ

صَحِبتُ لديها الدَّهرَ، والدَّهرُ أبيضٌ ونادمْتُ فيها العَيشَ، والعَيشُ أخضرُ[2]

ففي حلب يجد السعادة التي لا يجدها في مكان آخر، وقد شاع في عصره شكوى الدهر وخيانته، فهو صحب الدهر وسالمه في حلب عن طريق تشخيص الدهر وكأنَّه هادنه وعقد صلحاً معه، وقامَ بإعطاء الدهر اللون الأبيض للدلالة على السلام بينهما، والأمن من خيانته له، وأيضاً أعطى العيش اللون الأخضر للدلالة على الدعة والعيش الهنيء.

ب- الذات السلبيَّة:

صوَّر الصنوبري ذاته في أحواله السلبية، وما عاناه في حياته من حزن وإحباط وآلام وتفجع، ففي

---

1) ديوان الصنوبري، ص226

2) ديوان الصنوبري، ص 426

أواخر حياته بعد أنْ أصبحَ كهلاً وأصابه الفقر والمرض والشيب والصلع وماتت ابنته تغيَّر حاله وتحوَّل من اللهو والمجون إلى التوبة والزهد، وبرزت أوجه معاناته وأزمته النفسيَّة. يقول: (السريع)

ما أحسنَ الموتَ مع الفقرِ ... ما ساترٌ أَستَرُ من قبرِ

أولَيْتَني يُسراً فلا تَبْلُني ... يا ربِّ بعدَ اليُسرِ بالعُسْرِ (1)

عاش الصنوبري حياة الغنى والترف وقد كان خائفاً أنْ يصبحَ فقيراً حيث صَّور الفقر بالقبر وفضَّلَ الموت على الفقر وقرنه به، واستخدم أسلوب التعجُّب (ما أحسنَ) بما يُثيره التنغيم من دهشة وبما يُعمِّق من مفارقة، فهو يُفضِّل الموت على الفقر، واستخدم (مع) التي تدل على المُصاحبة، فمع الفقر يحسن الموت، ويستخدم لفظة أستر وشبَّه القبر بغطاء يستره من عُري الفقر، مُؤثراً الدعاء على رد القضاء بالفقر. ومن أجمل ما قاله في الشيب قوله: (الكامل)

أبدى الغواني الصَّدَّ والإعراضا ... لمَّا رأيْنَ بعارِضَيكَ بَياضا

وغَضضْنَ عنكَ جفونهُنَّ وربَّما ... قلَّبْنَ أحداقاً إليكَ مِراضَا

هجمَ المَشيبُ فما له من رجعةٍ ... فأتَى على مَاءِ الشَبابِ فَغَاضَا (2)

فالصنوبري الذي عاش حياته في الرياض يُنادم علية القوم، مُتخذاً من جو المُنادمة ساحة لنفوق شعره، فعندما ظهر الشيب أبان ذلكَ عن تحوُّل الدهر عنه وانقلابه عليه وأوَّل بوادر نوائبه تحوُّل الغواني عنه في الحانات، فقد بان صدُّهنّ وإعراضهنّ بسبب هذا الشيب، وقد شبَّه الشيب بالوحش الذي قدمَ ولا طاقة للصنوبري على دفعه عنه، وشبَّه الشباب بينبوع الماء الذي غاض في القاع خوفاً من هذا الوحش (الشيب) حتى جفَّ. ويقول في الشيب: (الوافر)

---

1) ديوان الصنوبري، ص 44

2) ديوان الصنوبري، ص219

أقلّي لنْ يَحلَّ اللَهوُ دَاراً إذا ألقى المَشيبُ بها عَصاه

دُجى شعرٍ أرتك يدُ الليالي نجومَ الحلمِ تطلعُ في دُجاه [1]

فقد شبَّه الشيب بالضيف الثقيل الذي احتلَّ بيتاً يسكنه اللهو على وجه تشخيص المعنوي كاللهو والمادي كالشيب، وأبدع في وصف الشيب، إذ شبَّه سواد الشعر بالليل والشيب بالنجوم اللامعة مستخدماً صورة بصريَّة مُبدعة للشيب في الرأس لرسم لوحة مُبدعة وإيجابيَّة للشيب بالرغم من مُعاناته منه. لقد تغيَّر حال الصنوبري عند الكبر وأصابه الشيب والصلع ويعدهما من الذنوب التي لا يغفرها له أحد، يقول:

ما يُحسنُ الغانياتُ الصَّفحَ عن رَجُلٍ وذَنْبُهُ عندهُنَّ الشيبُ والصَّلعُ (البسيط)

يا لُمَّةً أخلقَتْ من بعدِ جدَّتها فللمشيبِ على حافاتها رُقَعُ [2]

فيرى بأنَّ تحوُّل الغواني عن الشاعر لم يكن لذنب له يد في اقترافه، وإنما أعمل الزمن يده بالشاعر فأصابه بالشيب والصلع، ويستخدم الشاعر التشخيص مُخاطباً لمَّته التي أصابها بالبِلى عندما أصبحت بيضاء بسبب الشيب بعد جدتها عندما كانت سوداء قبل الشيب، فالتشبيه قد بُنِيَ على تشبيه شعره الأسود بالثوب الجديد والشيب بالبِلى الذي أصاب هذا الثوب فجعله مهترئاً، فعمد صاحب الثوب إلى ترقيعه بلون أبيض يُغاير لونه الأسود، فأفاد من الصورة اللونيَّة البصريَّة بتعميقها في نفس الشاعر ومعاناته عند تغيُّر حاله وهي صورة جديدة للشيب.

وفي مقطوعة أُخرى يشكو فيها تزاحم الأمراض والنوائب عليه عند الكبر، فيقول: (السريع)

الشيبُ عندي والإفلاسُ والجربُ هذا هلاكٌ وذا شُؤمٌ وذا عطبُ

إنْ دامَ ذا الحكُّ لا ظفرٌ يَدومُ ولا يدومُ جلدٌ ولا لحمٌ ولا عصبُ

---

1) ديوان الصنوبري، ص464

2) ديوان الصنوبري، ص267

أما تراهُ على الكفين مُنتظماً كأنه لؤلؤٌ ما إن له ثقبُ [1]

فقد قام بتعداد ما يُعاني منه ويعصر نفسه، وتتعمق هذه الحالة التي وصل إليها بسبب مُعاناته وشدة حُزنه، فقد أصيب بالشيب والصلع والفقر الذي فضَّل الموت عليه ومن ثُمَّ أصابه الجرب وهو مرض جلدي حيث يستمر في حكِّ جلده ليلاً ونهاراً، ثُمَّ يقوم بتصوير هذه البلايا فشبَّه الشيب بالهلاك لأنَّه لا يتوقف إلاَّ عند موت صاحبه، لقوله: (البسيط)

وما أزيدُكَ عِلماً كيفَ أُبغِضُهُ إذا المَنايا له مِن بُغضِهِ تبَعُ

أُدعَى صَحيحاً وبي من شَيْبَتي مَرَضٌ وذو المَشيبِ مَريضٌ ما بِه وَجَعُ [2]

وشبَّه الفقر (الإفلاس) بالشُّؤم؛ لأنَّ الفقير مشؤوم يبتعد عنه الأقارب والأصدقاء، وشبَّه الجرب بالعطب وهو المرض الدائم الذي لا علاج له. ثُمَّ يقوم بتشبيه ما يترك هذا الجرب على كفيه من حب أبيض منتشر عليهما باللؤلؤ البارز في يديه، فكلما يرى ما يدل على مُعاناته الدائمة يشعر بالغصَّة والخوف من الموت الذي يقترب منه. ويحمل الشيب دلالة إيجابيَّة بلونه الأبيض بما يدل على البراءة والطهارة والإشراق، ولكنه يحمل دلالة سلبية أيضاً عندما يتحدث عن الشيب والكفن وما يعني كل منهما من فقدان الأمل واليأس وقرب الأجل.

ولم يتوقف الحال عند الفقر أو الشيب والصلع والمرض بل فاجأه الدهر بخيانة ومصيبة عجز الصنوبري عن التصبُّر معها واحتمالها فقد ماتت له ابنة شابة اسمها ليلى كانت مُقرَّبة منه كثيراً، وحاول صديقه الشاعر كشاجم أنْ يُصبِّره لكنه بقي هائماً على وجهه دائم الجزع والبكاء عليها، يقول: (الوافر)

أواحدتي عَصاني الصبرُ لكن دموعُ العينِ سامعةٌ مُطيعهْ

---

1) ديوان الصنوبري، ص388

2) ديوان الصنوبري، ص 267

وكنتِ وديعةً ثُمَّ استُرِدَتْ وليسَ بِمُنكَرٍ ردُّ الوديعهْ(1)

يقول الصنوبري: (الكامل)

دَهرٌ يُساءُ به الفتى ويُغاظُ لا الوعظُ يَردعُهُ ولا الوعَّاظُ

ما زالَ يَلحقني حَريقُ دُخانهِ فالآن عادَ عليَّ وهو شواظُ(2)

فالشاعر يوظف الاستعارة للإشارة إلى حياة المُعاناة التي باتت تُسيطر عليه، فيظهر مُحبطاً يائساً. ومما زاد من تفاقم أزمة الشاعر النفسيَّة، وإحساسه العميق بالحزن هو تدرج المصائب التي لحقته، بدأت بالشيب وبقيت تتصاعد حتى وصلت إلى موت ابنته، فطبعت حياته بطابع سوداوي مرير فهذا الدهر الذي ألحق به كل هذه المصائب لا رادع له لا واعظ يُسليه معاناته وحزنه، وشبَّه المصائب التي ألحقها الدهر بالشاعر بحريق دخانه وصوَّر موت ليلى بالنار المُحرقة. ويقول: (السريع)

ألقَتْ رداءَ اللهوِ عن عاتقي خمسٌ وخمسون مَضَتْ واثنتانْ(3)

فقد شبَّه اللهو بالرداء الذي يلبسه لملازمته هذه الحياة بما فيها من مجون ومنادمة وشبَّه السنوات بالإنسان الذي يخلع عنه رداء اللهو، وهي صورة جديدة إذْ كان التشبيه يقع بين الماديات وتشخيصها وتجسيدها، أمَّا أن يُشخِّص المعنوي المراد به العمر أو السن فهذا إبداع أبدعه شاعرنا حتى في وصف حاله بعد أنْ كبر سنه ومصابه بفقدان ابنته حيثُ بقي على مذهبه الشعري في الشكل والمضمون يسعى إلى اختيار لغته وإبداع صوره الإيحائيَّة والاهتمام بموسيقاه.

ومن الشعر الذاتي الذي يُصبِّر الصنوبري به نفسه على حكم الزمان ويشكو ظلم الدهر، قوله:

إرضَ حُكْمَ الزمان يا أحمدُ ارضَهُ إن تَذُق ضَيحَهُ فقد ذقتَ مَحضَه (الخفيف)

---

1) ديوان الصنوبري، ص292

2) ديوان الصنوبري، ص266

3) ديوان الصنوبري، ص453

أيُّ خَيرٍ وأيُّ شرٍ تَبَيَّنْـ ت لديه فما تبينتَ نَقْضَهْ

كيفَ يأسَى على فراقِ خليلٍ مَن غدا بَعضُهُ يُفارقُ بَعضَهْ

كلُّ رِزقٍ يهونُ عندَ ذوي اللـ ـبِّ إذا لم يُرَزَّأ المرءُ عِرضَه (1)

ففي نهاية عمره استسلمَ لحكم الزمان فيه، فقد عاش زمانه وذاق خيره وشرَّه وشبَّه الخير باللبن الصافي وشبَّه مصائب الدَّهر باللبن المغشوش بالماء، واستخدم الصورة اللونية للبن الأبيض للبهجة والخير واللبن المغشوش الذي فيه كدرة ليدل على ما لحقه فيه من مصائب وشرور، وحكم الزمان أنْ يُفارق بعض هذا الجسم بعضه الآخر، بموت ابنته ليلى.

ومن الدوافع الأخرى المؤدية إلى إحباط الشاعر، وبثّ اليأس والألم في نفسه، ما ألمّ بأئمته من آل البيت من ظلم وتنكيل، الأمر الذي أدَّى إلى سيطرة عاطفة الحزن والبكاء على ذاته فبدت صوره باكية مفعمة بالحرارة والصدق، يقول في رثاء الحسين: (الكامل)

قلبي يَتيهُ على القلوبِ بِحُبِّها وكذا لِسَاني ليسَ يَملكُ تِيها

وأنا المُدلَّهُ بالمَراثي كُلَّما زادتْ أزيدُ بقولِها تَدلِيها

يُرثي نُفوساً لو تُطيقُ إبانةً لرثتْ لَهُ مِن طولِ ما يُرْثِيها(2)

فقد شخَّص قلبه وجعله بشراً يتيه بمحبة آل البيت ورثائهم، وحبه لهم جعله يُعاني كثيراً ولوكانوا يستطيعون الإبانة لرثوا له لطول رثائهم. ويقول في قصيدة أُخرى يرثي الحسين بها: (السريع)

يا منْ هو الصَفوةُ من هاشمٍ يَعرفها الأولُ والآخرُ

---

1) ديوان الصنوبري، ص223 ، الضيح : اللبن الممزوج بالماء ، والمحض : الخالص غير المشوب

2) ديوان الصنوبري، ص462

ذا الشاعرُ الضَّبِّيُّ يلقى بِكمْ   ما ليسَ يَلقى بِكمُ شاعرُ[1]

فهو يرى بأن الحسين صفوة بني هاشم، ويفخر بهذه القصيدة بأنها مشهورة لجودتها يعرفها الأول والآخر من باب المُبالغة، ثُمَّ يصف مُعاناته بحب آل البيت وما يُلاقيه جرَّاء رثائهم وينسب القصيدة له حيث أكثر في شعره الذي يعتز به من انتسابها للضبِّي وهو نسبه، فهو وإن لم يذكر ما يُلاقيه بمدح آل البيت ولكنه يقصد المعاناة والألم والتعذيب وفقدان الشهرة التي يستحقها لرثائهم، وهو صابر على مذهبه مهما لقي من كره أو مُعاناة أو عدم تقدير لشاعريته. وقال يرثي الحسين: (الرمل)

ما عليكمْ أناخَ كلكلَهُ الدَّهـ   ـرُ، ولكنْ على الأَنامِ أناخا[2]

ويصل التفجع والتحسُّر غايته عندما يصوِّر موت الحسين وآله بأنه موت للبشريَّة جمعاء، وقام بتجسيد الدهر بكائن خُرافي جثا بصدره على آل البيت فأماتهم ، ثُمَّ يستدرك بِ (لكن) ليجعل موته موت البشرية جمعاء، واستعان في رسم صورته بحركة الدهر التي تتجسد بفعل كائن غير عاقل لا يعرف ما يقوم به، ويومئ بأنَّ ضياع الخلافة العادلة لآل البيت أضاعت الناس وأودت بهم إلى التهميش والتلف.

ثانياً : صورة الإنسان:

للصنوبري قدرة إبداعيَّة في تشكيل صوره مُستعيناً بالأساليب البلاغيَّة والإنشائيَّة ببراعة وإحساس عالٍ ورؤية تخييلية وفنيَّة بدقة متناهية. ولقد اعتنى في تصوير الإنسان أكانَ رجلاً أو امرأة، ونَّوع في أشكال الصورة للموصوف، حيثُ استمدَ صوره من الطبيعة التي تُعد من أكبر مصادر الصورة الشعريَّة ورسم صوراً متعددة المشاهد واللوحات. وأضفى على العديد من عناصر الصورة صفات إنسانية لتبدو صورة متحركة نابضة حيَّة. وأهم الصور:

---

1) ديوان الصنوبري، ص120

2) تتمة ديوان الصنوبري، ص 43

1- **صور الرجل:** أبرز الصنوبري الكثير من الصور سواء أكانت مادية أم معنويَّة، الأمر الذي عكس لنا صورة واضحة عن المجتمع العباسي سواء كانت صوراً إيجابيَّة أم سلبيَّة، من خلال رؤية الشاعر الخاصة لكل رجل، كالتالي:

أ- **صورة الممدوح:** ركَّز الشاعر في مدح الممدوح بمدح صفة الكرم والتي غلبت على كل الصفات الأخرى؛ لأنَّ الشاعر يهمه الهبات والعطايا تكسباً، فأكثر من منادمة الممدوح في رياض حلب ودياراتها ومدحه ليبقى غنياً، ونجح في اكتساب الشهرة والمال ومحبة الندماء الذين عدُّوا منادمته لهم، ومدحه فخراً يُخلدهم. وقد تعددت صور الكرم في شعر الصنوبري، من ذلك قوله: (البسيط)

لواردٌ من أبي العبَّاس بحرَ ندىً يُشرِّدُ الريُّ عن روَّادِه العَطَشا

يُقدِّم الرفدَ قبل الوعدِ مبتدئاً يخالُ تأخيرهُ من بعدهِ فُحُشا[1]

فقد صوَّر الممدوح بالبحر لكرمه الذي يروي به روَّاده جميعاً دون استثناء مُستخدماً الفعل (يُشرِّد) دلالة على إرسال العطايا لمستحقيها، ولم يتوقف عند ذلك بل إنَّه يسبق الوعد بالعطاء بإعطاء الرفد مُسبقاً فَيُطمْئِن زائره إلى عطائه، وصوَّر تأخير العطاء بمرتكب الإثم العظيم الذي سيُحاسب على فعله. وقال أيضاً: (مجزوء الكامل)

طَبعُ السَّحائبِ في المواهب طبعُهُ لا بل يداهُ من السَّحائبِ أطْبعُ[2]

وصوَّر طبعه في كرمه بكرم السحاب، ثُم استخدم الإضراب بِـ (بل) للمبالغة في الكرم إذيرى أنَّ يدي الممدوح أكثر كرماً، وعطاياه أكثر من السحاب. وقال الصنوبري: (مجزوء الخفيف)

مَلَكَ الجودَ ما له من تليد وطارفِ

---

1) ديوان الصنوبري ، ص185

2) ديوان الصنوبري، ص278

فتراهُ يجودُ بالـ ـمالِ جُودَ المُجازفِ[1]

لقد جعل منه مالكاً للجود من، فهو يُكثر في الرفد والعطاء كالمجازف الذي لا يهمه فقر أو غيره.

لقد تكررت صفة الكرم في أغلب مدائحه فشبه الممدوح بالبحر والسحاب وهو يبدأ بالرفد قبل الطلب ويجازف في العطاء السخي فهو ملك الجود. فالممدوح رمز للخير والعطاء، " ويستمد الشاعر عناصر الصورة من الطبيعة لتغدو نابضة بالحركة والحيويَّة والجمال. فالصورة وسيلة الشاعر لتظهر قدرته على رمزه الخاص للتعبير عن تجربته وموقفه" [2].

ومن الصفات التي مُدح بها الممدوح صفة الشجاعة، وتظهر صورة الممدوح الشجاع في قول الصنوبري:

ليثٌ تحاماه في الحرب الليوث إذا ليثُ العرين إلى ليث العرين مشى[3] (البسيط)

حيثُ شبَّه الممدوح بالليث في الحرب وبالغ في تصويره إذ جعل الشجعان كالأُسود شجاعةً يتحامون بالممدوح لبسالته ويمشي إلى الشجعان من الأعداء دون تردد، ووظف الشاعر عنصر الحركة لتعميق الصورة في (تحاماه، مشى). وفي قول آخر يقول: (البسيط)

كالبَدرِ مُطَّلِعاً والسَّيف مُنتَزِعاً والنَّجمِ مُرتفِعاً ، والسَّيلِ مُندفِعا [4]

حيثُ شبَّه الممدوح بالبدر مُحيَّاً وشبَّهه بالسيف مُشهراً في وجه أعدائه، وشبَّهه بالنجم رفعةً وشبَّهَه بالسيل المُندفع شجاعةً. واستعان الشاعر لتشكيل صورة الممدوح بحاسة البصر بكل ما يظهر من صفات، أظهرها: الشجاعة، إذ جعل منه سيفاً لامعاً مُشهراً في وجه الأعداء واستخدم عنصر الحركة عندما جعل منه سيلاً مُندفعاً بسرعة، بما يظهر فيه من معاني الإشراق والقوة. ووصف نظيف فقال: (الهزج)

---

1) ديوان الصنوبري، ص314

2) صالح، بشرى، الصورة الشعريَّة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م، ص 101

3) ديوان الصنوبري، ص185

4) ديوان الصنوبري، ص272

فأمَّا الوجْهُ فالشَّمسُ من الأفلاكِ مُنحطَّهْ

وما المسكُ سِوى تلكَ الـ طُّرارِ الجَعدةِ القَطَّهْ

وما الكافورُ إلاَّ كفُّ كَ النَّاعِمةُ السَّبطهْ [1]

ويُشرِكُ الصنوبريُّ في وصفه الحواسَّ، ووصفُه مستخلَصٌ من الطبيعة. فقد شبَّه وجهه بالشمس مَستعيناً بحاسة البصر ليرمز للممدوح بالإشراق، واستعان بحاسة البصر و عنصر اللون عندما شبَّه شعره الأجعد الأسود بالمسك لسواد المسك مُستعيناً بحاسة البصر واستبدل حاسة البصر بحاسة الشم للمسك، لأنَّ المسك من العطور على سبيل تراسل الحواس؛. وشبَّه كفَّه بالكافور ثُمَّ استدركَ أنَّ كفَّه أنعم من الكافور، حيث استعان بحاسة اللمس بدل حاسة الشم للتعرف على نعومة كفه. ومن مدحه قوله لممدوحه:

تُضيءُ قلبَ الذي يُصغي إلى كَلِمٍ كأنها أنجُمٌ في قلبهِ تقعُ [2] (البسيط)

لقد مدح الممدوح بقدرته على الإقناع والخطابة حيثُ صوَّر كلماته بالنجوم التي تقع في قلب المستمع فتضيء قلبه ويتأثر بها ، فقد بثَّ في الكلمات عنصر الحركة وحاسة البصر، وقام بتجسيد الكلمات التي تُسمع لتصبح أضواءً تُرى بحاسة البصر وكأننا أمام مشهد حقيقي استمده الشاعر من خطابة الممدوح. فقد عمد الشاعر إلى استخدام تراسل الحواس، لتنوب حاسة عن أخرى فاستعان بحاسة البصر لتحل محل حاسة السمع لخطابه الممدوح، ويكون ذلك عندما " يتم خلع حاسة على حاسة أُخرى، وبتراسل مُعطيات الحواس في الصورة الشعريَّة تتوارى بعض العلاقات الطبيعيَّة التي تربط عناصر الواقع لتحلّ محلها علاقات أُخرى مردَّها إلى ذات الشاعر "[3] .

---

1) ديوان الصنوبري، ص 241

2) ديوان الصنوبري، ص268

3) سنداوي، خالد أحمد، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، مطبعة دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1993م، ص46

ب- صورة المرثي:

في شعر الصنوبري الكثير من قصائد الرثاء المختلفة والتي أكثر فيها من الصور وربط هذه الصور بمشاعره فزادها عُمقاً وتكثيفاً للمعنى ، فقد رثى صديقه الدقيشي فقال: (مخلع البسيط)

كَواكبُ العَيشِ فارقونا فما من الحَقِّ أنْ نَعيشا

لمَّا أجدُّوا الرَّحيلَ عنَّا كانت مَطاياهُمُ النُّعوشا[1]

لقد شبَّه الشاعر أصدقاءه الذين خطفهم الموت بالكواكب الذين كانوا ينيرون عليه حياته ومعاشه، ويرى بأنّه لا يستطيع العيش بعد فراق هؤلاء الأصدقاء، ثُمَّ صوَّر موتهم بالرحيل وشبَّه راحلة الواحد فيهم بالنعش فمطاياهم نعوشهم، واستعان بحاسة البصر بتصوير أصدقائه بالكواكب الذين ينيرون حياته، حيث استعان بعنصر الحركة بتشبيه حركة النعش بحركة المطايا عندما رحلوا.

وقال الصنوبري في رثاء الشاعر المعوَّج: (الخفيف)

سَخِنتْ أعينُ القصائد بعدكَ واسْـ ودَّتْ وجوهُ المُقطَّعاتِ البيضُ[2]

لقد رثى الصنوبري الشاعرَ المعوَّجَ، ولأنَّه شاعر فقد بكته أدواته، فقد شخَّص قصائده وجعل لها عيوناً تبكيه، وأيضاً شخَّص المقطوعات فجعل لها وجوهاً حيث تحوَّلت وجوهها من البياض إلى السواد حِداداً على موت قائلها. واستعان بعنصر الحركة النابعة من بكاء القصائد واسوداد وجوه المقطوعات، وحاسة البصر لتعميق عنصر اللون بتحويل المعنوي المسموع إلى المادي المُبْصر متمثلاً بالمقطوعات الشعريَّة بتغيرها من اللون الأبيض للأسود. وقال في رثاء إبراهيم السلماني (أحد أصدقاء الصنوبري):

غاب أبو إسحاق في الأرضِ بلْ غابَ سراجُ الأرضِ في الأرضِ (السريع)

---

1) ديوان الصنوبري، ص190

2) ديوان الصنوبري، ص227

وكانَ إبراهيمُ شمسَ الوَرى   وبدرهُمْ في البَسطِ والقَبضِ [1]

لقد رثى الصنوبري صديقه مُشبهاً إيَّاه بالسراج والمقصود الشمس التي تُنير الأرض ورسم لوحة رائعة لغروب الشمس إذ جعل غروب صديقه بقبره في الأرض يُحاكي غروب الشمس عند الأفق، فقد كانَ إبراهيم يشبه الشمس لفضائله التي تحاكي فضائل الشمس بمنح الحياة، شبهه بالبدر في بسط يده للناس وقبضها كما البدر يظهر ليلاً عند الحاجة إليه وينقطع عنهم في النهار عند ظهور الشمس. فقد استعان بحاسة البصر بتشبيه المرثي بالشمس والبدر لإنارته حياة الناس بأفضاله، واستعانَ بعنصر الحركة في تشبيه تقديم فضائله باليد انبساطاً وقبضاً. وفي رثائه لابنته ليلى، يقول: (السريع)

يا يومَ ثكلٍ لم أَذُقْ مثلهُ   أمَرَّ عيشي أيَّ إمرارِ [2]

لقد ثُكل بموت مَن يُحب، وهذا اليوم الذي أصابته المصيبة فزع، وشبَّه طعمَ فقدانه ابنته بذلكَ اليوم بأنَّه أمرُّ شيء ذاقه، حيثُ شبَّه مصيبته بموت ليلى بالمذاق المر، واستعان بحاسة الذوق لتشكيل صورة تجرّعه الأسى في يوم موتها، مما يُصوِّر مُعاناته النفسِّيَّة التي وصلت حدّاً من العذاب لا طاقة له على احتماله. وفي رثاءه المذهبي لأئمة الشيعة، قوله: (الخفيف)

ذُو الدِّماءِ التي يُطيلُ موالِيـ   ـهِ اخْتِضاباً بِطيبِها والْتِطَاخا [3]

يرى الشيعة أنَّ أرض كربلاء من أطهر البقع لأنها امتزجت بدماء الحسين، ويتخذ الشيعة من ترابها خِضاباً ليتباركوا به، واستعانَ الصنوبري بعنصري اللون والحركة في تشكيل صورته إذْ صوَّر من لون الدماء الحمراء خِضاباً واستعان بحاسة الشم إذْ جعل من هذا التراب طيباً يُتطيَّب به فيعطي رائحة زكيَّة.

---

1) ديوان الصنوبري، ص 230

2) ديوان الصنوبري، ص93

3) ديوان الصنوبري، ص415

ج- صورة الغلام:

أكثر الشاعر من وصف الغلمان في مجالس الخمر والديارات، وهام بالغلام الصغير الذي لا يتجاوز العاشرة منهم خاصَّة، فقال: (المنسرح)

وجنتكَ النارُ ثَغْرُكَ البَرَدُ يا مَنْ هو الظبيُ بل هو الأسدُ (1)

فقد وصفَ وجنة الغلامِ لحمرتها بالنار وشبَّه بياض أسنانه بالبرد، ووصفَ جماله بشبه الغزال لجمال شكله ووصف فعله في نفس عاشقه بأنّه يُشبه الأسد بما يترك من أثر الخوف والرهبة منه، وقد استعان بعنصر اللون لتعميق الصورة وجمالها. وقال يتغزَّل في غلام يقدِّم له الخمر في مجلس منادمة:

(الكامل)

ومُورَّدِ الخدينِ، يخطرُ، حينَ يخطِرُ في مورَّدْ

يسقيكَ من جفنِ اللجينِ، إذا سقاكَ دموعَ عسجدْ

حتى تظنَّ النَّجمَ ينزِلُ، أو تَظنَّ الأرضَ تصعدْ

فإذا سقاكَ بِعينِهِ، وبِفِيهِ، ثمَّ سَقاكَ باليدْ

حيَّاكَ باليَاقوتِ ، ثُمَّ الدُّرِّ منْ تحتِ الزَّبرجدْ(2)

فالصنوبري يستعين في رسم صورة هذا الغلام بالاستعانة بعنصر اللون حيثُ وجهه أحمر كالورد، واستعان بعنصر الحركة عندما جعله يمشي على الورد الأحمر، ويسقي الندماء الخمر الصفراء التي تشبه الذهب بصفرتها، ثُمَّ يصف أثر جمال الغلام وشرب الخمر على الندماء، فهم في حالة انتشاء كامل وسكر، ويرون بأنَّ السماء تنزل عليهم أو الأرض تصعد إلى السماء، فيصف حال من اجتمع عنده كما يُقال الماء والخضراء والوجه الحسن، فيزهو بما اجتمع عنده ما يحبُّ في حياته، فالصنوبري يعشق كما

---

1) ديوان الصنوبري، ص416

2) تتمة ديوان الصنوبري، ص45

يقول الغلمان ومجالس المنادمة والرياض الساحرة، فكيف لا يُعقل أن يكون في قمة السعادة والحبور.

وقال في غلام يكتب: (البسيط)

ما كنتُ أحسبُ أنَّ الخِنجرَ القلمُ — من قبل هذا، ولا أنَّ المدادَ دمُ

حتَّى كتبْتَ فما أبقيتَ جارحةً — إلاَّ، وفيها، على مِقدارها، ألمُ[1]

لقد شبَّه القلم بالخنجر الذي يجرح الشاعر، وشبَّه الحبر بالدَّم فجعلَ بكتابته جوارح الشاعر تتألم وكأنه يطعنها بقلمه فينزف حبراً كالدم، وقد استعانَ في هذه الصورة بعنصر اللون إذْ جعل حمرة الحبر تُحاكي حمرة الدماء لتشكيل صورته. ومن جميل وصفه لغلام قوله: (البسيط)

لو قالَ خَلقٌ بأنَّ الحُسْنَ يُشْبِهُهُ — لجاءَ خوفاً إليهِ الحُسنُ يعتذرُ

قدْ رَقَّ خدَّاهُ حتى كُلما نظرت — إليْهما مُقلةٌ أدْماهُما النَّظرُ

فما يُلاحظهُ خَلقٌ فيكتمني — إلاَّ ينمُّ عليهِ مِنهُما أثرُ[2]

إنَّ هذه الصورة التي رسمها لأحد الغلمان صورة مبتكرة مُبدعة، إذْ اعتمدَ في رسمها على الاستعارة عن طريق التشخيص، حيثُ شخَّصَ الجمال (الحُسن) وجعل هذا الغلام بمنتهى الجمال على سبيل المُبالغة، واستعان في رسم الصورة بعنصر الحركة (جاء، يعتذرُ، نظرَ، أدمى، ينمُّ)، فجمال الغلام يفوق الجمال المعنوي الذي شخَّصه وجعله يأتي للغلام خائفاً مُعتذراً عن مقولة بعض الناس بأنَّ الحُسن يُشبه الغلام، لأنَّ الجمال يجد أنَّ الغلام وصلَ حد الكمال بجماله وهذا ما لا يدَّعيه الجمال لنفسه، ثُمَّ يُقدِّم الشاعر دليلاً لطيفاً لما جاء به من بلوغ الغاية لجمال الغلام بأنَّه رقَّ وأصبحَ النظر يُدمي خَدَّيه، وهذا كناية عن تورُّدهما من الخجل فقد استعانَ بعنصر اللون؛ لتعميق الصورة وتكثيف المعنى، ويظهر أثر رؤية الناس

---

1) تتمة الديوان، ص 53

2) ديوان الصنوبري، ص66

لهذا الغلام بتدرج الحمرة في خدّه، وقد بقيت ظاهرة على وجهه فكشفت للشاعر رؤية الناس له. إنَّ هذا التصوير للمدركات وتحوُّلها للمحسوسات لتشكيل مثل هذه الصور التي تنبض بالحياة وتدلُّ على تجديد الشاعر ورسم لوحات ناطقة مبدعة تشهد بتفرُّده وقدرته وشاعريته.

2- صورة المرأة:

احتلت المرأة مكانة متميِّزة وشغلت حيِّزاً واسعاً من ديوان الصنوبري، فنظرية الجمال لدى الصنوبري ترتبط بإظهار جمال المرأة الحسِّي والتغزل بها؛ لاتصاله الوثيق بالطبيعة الإنسانيَّة من جهة ولأنَّ حياة الصنوبري ولهوه في الرياض، ومنادمة علية القوم تقوم على مُنادمتهم بالغزل ووصف الطبيعة ليحظى بإمتاعهم ورضاهم. ويميل في غزله إلى العفة والطهر والبعد عن الفحش بالرغم من أنَّه كان يصوِّر الجواري في مجالس المجون، يقول الصنوبري متغزلاً: (الكامل)

بسطتْ أناملَ لؤلؤ أطرافها فيها تطاريفٌ من المرجانِ

وتقنَّعتْ لكَ بالدُّجى فوق الضحى وتنقبتْ بشقائقِ النعمانِ[1]

لقد صوَّر جمال الجارية جمالاً ماديَّاً حسِّياً فأصابعها تُشبه اللؤلؤ وأظافرها تشبه المرجان، وقد وضعت قناعاً أسود يُخفي تحته بياض جسمها، ووضعت نقاباً أحمر يشبه شقائق النعمان لحمرة وجهها، واستعان بتشكيل صورة المرأة باللون إذْ الجمال الحسِّي عنده مرتبط بالألوان؛ لأنَّ الطبيعة الحلبيَّة بما فيها من تنوع في ألوان زهورها جعلته يعشق تباين الألوان، وعدَّها الجمال الحقيقي للطبيعة وكذلكَ للمرأة. وقد استعان الشاعر في وصف المرأة وإدراك جمالها بالحواس؛ لرسم صورة مثاليَّة لها مما يحقق القيمة العالية للصورة كما يرى عبد القادر الرباعي بأنها وسيلة " الكشف عن المعنى الأعمق للحياة والوجود" [2]،

---

1) ديوان الصنوبري، ص 452

2) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 14

"فالصورة الضوئيَّة ذات الدلالات نفسيَّة عميقة"[1]. واستعان الصنوبري في وصف هذه المرأة بعنصر اللون وبحاسة البصر المرتبطة بتشكيل الصورة وتعمقها في نفس المتلقي باستخدام اللون الأحمر للوجه والأبيض للثغر، لرسم لوحته للتأثير والإقناع والإعجاب. ويكمن نجاح توظيف عنصر اللون في وصف المرأة " وسط إسقاطات لونيَّة ممتزجة "[2]، وقال في قصيدة أُخرى: (المجتث)

إنْ كُنتِ للعينِ قُرَّهْ فأنتِ للشمسِ ضَرَّهْ

تُخَالُ تُفاحةً أو فوردةً أو فجمْرهْ[3]

فاستعان بحاسة البصر إذْ جعل جمالها يُحاكي الشمس إشراقاً وضياء، وشبَّهها بالتفاحة الغضَّة لليونتها ومذاقها ولونها. لقد استعان بعنصر اللون إذْ ألمحَ بأنَّ اللون الأحمر غالب عليها فهي تُحاكي الورد شكلاً ورائحة ، والجمرة بما تترك في نفس الشاعر لرؤيتها من عذاب ومُعاناة نفسيَّة.

وأكثر الصنوبري من وصف الجواري الحسِّي لإظهار جمالها أو قبحها. وقد أخذَ شعره– في بعض الأحيان– جانب السخرية والتهتك في وصفهِنَّ، قد يصل حدَّ البذاءة والفحش، كقوله:

فكأنَّما المزمارُ في أشداقها غرمولُ عيرٍ في حياءِ أتانِ (الكامل)

وترى أناملَها على مِزمارِها كخنافسٍ دَبَّتْ على ثُعبانِ[4]

فهو يصف إحدى الجواري التي تضع مزماراً بجامع فمها بصورة جماع العير للأتان جاعلاً الصورة تصف الواقع الدقيق للفعل، ويضيف بأنَّ أناملها على المزمار يشبه الخنافس التي تدبُّ على ثعبان، وقد

---

1) الدخيِّل، محمد ماجد، الصورة الفنِّيَّة في الشعر الأندلسي (شعر الأعمى التطيلي أنموذجا)، ص 36

2) نوفل، يوسف، الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دار الاتحاد للطباعة والنشر، القاهرة، 1985م، ص 108

3) ديوان الصنوبري، ص ص60

4) ديوان الصنوبري، ص452

استعان في تشكيل هذه الصورة؛ بربط صورة المزمار بفم الجارية بصورة أُخرى بوضع أناملها على المزمار مما عمَّق الصورة وجعلها صورة ناطقة تثير السخرية والضحك واللذة معاً .

ثالثاً: صورة الخمرة:

لقد اختار الصنوبري طريق الشهرة بمنادمة الأشراف وعلية القوم، لما وجده في هذه الطريقة من نجاح، لذا بدأ يذكر الخمر في شعره ومجالسها وأوصافها ومقدمها وكل ما يتعلَّق بها ويصف لونها وطعمها وأثرها، كذلك قال في أغراض كثيرة كالغزل والمجون والهجاء والسخرية هادفاً من كل ذلك إلى إمتاع منادميه وطمعاً بالعطايا التي ترافق جو المتعة والسرور، وسرعان ما اشتهر وذاع صيته.

وقد أكثر الناس من ملامته على سلك طريق المجون، وكان يظن أنَّ مَنْ ينصحه يغشه، وعليه عدم الاستماع له، يقول: (مجزوء الكامل)

منْ ذا يكونُ مُبشِّري　　　بالصبح قد طابَ الصَّبوحْ

وعلى النصيح ملامتي　　　وعليَّ أنْ أَعصي النَّصيحْ

فلأطلبنَّ مَسرَّتي　　　ما دامَ لي جَسدٌ ورُوحْ [1]

فهو يقصر ليله ونهاره على اللهو وشرب الخمر، ولن يستمع لناصح يلومه، فمسرته يجدها في المجون طالما هو حي. ويقول واصفاً الخمر: (الخفيف)

في إناءٍ كالثلجِ أُودِعَ ناراً　　　كلما اطفِئَتْ بثلجٍ تأجَّجْ

أحمرٌ فوقُه من الحَببِ الأبْـ　　　ـيَض درٌّ على عقيقٍ مدحرجْ [2]

لقد صوَّر الشاعر إناء الخمر بالاستعانة بحاسة اللمس بالثلج لبرودته، واستعان بحاسة الذوق لتشبيه

---

1) ديوان الصنوبري، ص412

2) ديوان الصنوبري، ص405

الخمرة بالنار، وكلما وضع الثلج على الخمر زاد طعمها حرقة كالنار على سبيل المفارقة، ثُمَّ استعانَ بعنصر اللون بتشكيل صورة الخمرة فلونها أحمر ولون الحبب على كأسها يشبه الدرّ الأبيض ويبدع الصورة عندما يجعل هذه اللوحة تشبه الخرز الأحمر المدحرج (العقيق) ويُعمِّق اللوحة بتصوير لون الخمر الأحمر مستعيناً بحاسة البصر. ويقول في موقع آخر: (الكامل)

حَمراءَ تزهَرُ في الإناء كأنها ياقوتةٌ كُسِيت قَميصَ زُجاجِ [1]

فقد صوَّر الخمرة ذات اللون الأحمر في الإناء بياقوتة حمراء، وشبّه الإناء الزجاجي بقميص من زجاج، حيث شخَّص الخمر بأنْ جعل منها امرأة جميلة تلبس قميصاً شفافاً يُظهر محاسنها، فاستعان بعنصر اللون للخمر وبحاسة البصر التي جعل صورة الخمر تشرق وتفتح شهيته لشربها.

رابعاً: صورة الطبيعة:

لقد هام الصنوبري بالطبيعة فجعل الطبيعةَ مرآةً تعكس وألواناً تُصور حسب وظيفة الفن التي تدعو للجمال وتصويره، ومُحاكاة الطبيعة فكرة قديمة طرحها أرسطو، و"الشاعر يُقدِّم مُعاناته في وهج التجربة الذاتيَّة فيتناغم بين موقف الذات الشاعرة ومعاناتها ووجهة نظر العقيدة الفكريَّة في ألق شعري ينفذ إلى القلب فيما يخاطب الفكر من خلال الحواس في حضرة الطبيعة "[2] . والصنوبري جعل من الطبيعة مصدراً للجمال والكمال لأنَّ " الشعر يزدان بالطبيعة إحساساً بها وتجاوباً معها"[3]، وكاشفة عما في داخله من براءةٍ وطهرٍ باللجوء إليها، بعد أن كشف النقاب عن البشر الذي وجدهم مصدر التدنيس

1) ديوان الصنوبري، ص407

2) العظمة، نذير، مرايا ومسافات (قمم عالميَّة وأصداء عربيَّة) كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، ع 80، يوليو 2000م، ص 149-150

3) فؤاد، نعمات، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980، ص 70

مات بموتها، فهجر المتعة ومجالس المجون في الرياض، وزهد في الدنيا وانقطع حتى عن الرياض التي كان وعزل نفسه رافضاً فعل الدهر وخيانته. فالشاعر يُحب الجمال ويبعثه في شعره رسالةً موجهة للمتلقي كي يشعر به، ويهرب إليه من الزيف والدنس الذي انتشر في عصره " فالشعراء في العصر العبَّاسي لم يقولوا الشعر حين تضطرهم الظروف إلى مدح أو هجاء فقط ، إنَّما قالوا الشعر بوحي من عواطفهم ومشاعر نفوسهم تعبيراً عن ذواتهم وأحاسيسهم" [(1)] .

عمد الشعراء إلى التصوير الفني قديماً والصورة حديثاً بالاستعانة بالمحسوس تارة، والمُدرك تارة أُخرى . "فالشاعر الذي يرى ببصره مشهداً أو مكاناً أو واقعاً يُثيره ويندغم مع شعوره ، وفلسفته ، وفكره وعواطفه ومعاناته وتأملاته ومرئياته ، يخطر بباله تصويره تصويراً دقيقاً وموضوعياً بطرق أُسلوبيَّة مُتعددة ربما يصفه وصفاً مُباشراً أو وصفاً إيحائياً رمزياً إشارياً قائماً على ضروب البلاغة العربية" [(2)].

وصورة الطبيعة عند الصنوبري مرتبطة دائماً بالذات الإيجابيَّة والفرح والسرور الذي يلقاه بالتنقل بها أو وهو يتمشَّى مع ابنته ليلى في الرياض أو وهو يتغنى بجمالها في مجالس الخمر والمجون التي تُعْقد في الرياض والديارات والبساتين. فالصنوبري عاشق للطبيعة، ويعشق فصلين قريبين إلى نفسه وهما الشتاء والربيع، ولكنَّ فصل الربيع هو المُفضل إلى قلبه لأنه ينشر الحياة في الرياض؛ فالزهور مُتفتحة والطيور تشدو على الأشجار وتُعقد مجالس الخمر والمنادمة فيه، يقول: (الرجز)

سُرورُ ذا اليَوم سُرورٌ مَحْضُ وعَيشُ هذا اليَومِ عَيْشٌ غَضُّ

فتَوبةُ التَّائب فيه بُغْضُ أما ترى الثلجَ الذي يَنْفَضُ

يذهبُ بعضٌ ويجيءُ بَعْضُ كالخَيلِ والى بينهنَّ الركضُ

---

1) عبد الله، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، ص 26.

2) الدَّخيل، محمد ماجد، الصورة الفنيَّة في الشعر الأندلسي (شعر الأعمى التطيلي أُنموذجاً)، ص 20

مُتَّسِقٌ هذا وذا مُنْقَضٌّ   فكلُّ ما تلحظهُ مُبيضٌّ

تضحكُ من ضِحْكِ السَّماءِ الأرضُ[1]

لقد أبان عن مشاعره تجاه سقوط الثلوج في فصل الشتاء فهو مسرور مُبتهج بهذا الجو وهذا اليوم، ويُجيب على مَن أكثروا نُصحه بالتوبة وترك المجون بأنَّ التوبة في مثل هذا اليوم مكروهة، واستعان بعنصر الحركة لتصوير ذهاب الثلج ومجيئه فشبَّهه بالخيول الراكضة، ثمَّ استعان بحاسة البصر عندما صوَّر أنَّ كل شيء حوله يضحك باستخدام الإيحاء حيثُ جعل اللون الأبيض يُشبه الأسنان البيضاء للإنسان عندما يضحك، فكل شيء يضحك بفعل ضحك الأرض والسماء لبياضهما من الثلج وإشراقهما فقد استخدم الاستعارة بتشخيص كل ما يُحيط به ومن ضمنها السماء والأرض، فحاسة البصر وعنصر اللون (الثلج الأبيض) أثَّرا في نفسه فغدا مبتهجاً مسروراً.

المحور الثالث: الموسيقى الشعريَّة في شعر الصنوبري:

تُعد الموسيقى الشعرية وسيلة من وسائل الإيحاء الشعري لا غنى عنه في الشعر، وتكمن أهميتها أيضاً في أنَّها تنظِّم العمل الشعري بقالب خاص، وتثير الوجدان والانفعال لدى كل من المبدع والمتلقي، وتمتد هذه الإيقاعات المُتشابهة في كل بيت لنتخيَّل أشكالاً بصريَّة وعناصر حسِّيَّة متنوعة فتمد السامع بمشاعر الحب أو الكره أو الرفض والغضب أو الحزن والمرارة، فالعمل الشعري نسيج تتضافر فيه كل الأركان. والشاعر يُلوِّن موسيقاه بحسب موضوعه ومشاعره تجاه هذا الموضوع أو ذاك.

فالإيقاع يوفر للشعر ضروباً من الموسيقى والتناغم لا يمكن إغفالها في أي نص من نصوص الشاعر لارتباطها بانفعالاته وعواطفه فيخض التجربة الشعرية للقالب الموسيقي والإحساس للفظ، وهنا تظهر

1) ديوان الصنوبري، ص 226

براعة الشاعرعندما يلجأ إلى الاختيار النفعي والنحوي لنقل تجربته وما يشعر به للمتلقي إيحاءً عبر الصورة والموسيقى.

فالانفعال الذي يصدر عن الشاعر أو يقع تحت تأثيره في أثناء عملية الخلق الشعري، هو الذي يولِّد الوزن ويُشكِّل الموسيقى،التي تخرج منها الصور والكلمات، طابعاً إياها بلون واحد، هو لون تجربة الشاعر وانفعاله.

ويستعين العمل الفني بالإيقاع لأنها من أقوى الطرق الإيحائيَّة للتعبير عما يعجز التعبير عنه.

ويرى الفلاسفة أنَّ الإيقاع الشعري مادته الحروف والكلمات، والوزن الشعري يقوم على أساس موسيقي نظراً لاشتراكهما في جذر إيقاعي واحد هو تعاقب الحركة والسكون ، كما يشترك الوزن مع الموسيقى في سمة التناسب . وتؤدي القافية دوراً له أهميته في موسيقى الشعر العربي بصفة خاصة [1] .

وللحديث عن الموسيقى عند الصنوبري نقول بأنَّه اعتمدَ على التحام أجزاء النظم والتئامها حول تخيُّر من لذيذ الوزن والقافية وهو من أعمدة عمود الشعر العربي السبعة التي ذكرها المرزوقي في مقدمة ديوان الحماسة والتي التزمَ بها البحتري من قبله كما يرى الآمدي في الموازنة، وبما أنَّ النهج الذي نهجه الصنوبري في شعره هو التزامه بمذهب أستاذه البحتري الفنِّي (مذهب الشعر الشامي)، فقد بنى الصنوبري شعره على جمالية الإسماع والإطراب إثرَ شيوع الغناء وتأثيره في رقي الأذواق ودقة الأحاسيس. فالموسيقى الشعرية (الإيقاع الشعري): "وحدة النغمة التي تتكرر على نحوٍ ما في الكلام أو في البيت، أي توالي الحركات والسكنات"[2].

---

1) انظر: الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983م، ص 275

2) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص 461

وتقسم الموسيقى إلى قسمين: أ- الموسيقى الخارجيَّة. ب- الموسيقى الداخليَّة.

أ- الموسيقى الخارجية وتضم الوزن والقافية :

1- **الوزن:** وهو الإطار الإيقاعي الذي يضم الشعر وهي مجموعة من الإيقاعات التي ينتظم بها البيت الشعري ويتكرر في جميع أبيات القصيدة. ويقوم على تفاعيل الخليل المبنيَّة على ستة عشر بحراً عروضياً. والإيقاع في الشعر تمثله التفعيلة في البحر العروضي العربي، فحركة كل تفعيلة تمثِّل وحدة الإيقاع في البيت، أمَّا الوزن فهو مجموع التفعيلات التي يتألف منها البيت (والبيت هو الوحدة الموسيقية للقصيدة العربية).

وبحور الشعر تتكون من تكرار للتفعيلات العروضيَّة التي تتكرر في الأبيات، والتفعيلة نفسها تقوم على تكرار مقاطع متساوية، والإيقاع ما هو إلاَّ أصوات مُكررة، وهذه الأصوات المكرَّرة تخلق جوَّاً موسيقياً مُتناسقاً وتثير في النفس انفعالا ما، وللشعر نواحٍ عدَّة للجمال أسرعها إلى نفوسنا ما فيه من جرس الألفاظ وانسجام توالي المقاطع وتردد بعضها بقدر معين وكل هذا ما نُسمِّيه بموسيقى الشعر.

وترى ألفت الروبي أنَّ ابن سينا وابن رشد ذهبا إلى أنَّ الوزن في الشعر وسيلة من وسائل التخييل أو المحاكاة في الشعر ، فمثله مثل التشبيه والاستعارة ، ومما يثير الانتباه أنَّ مثل هذه النظرة قد أصبحت تشغل الباحثين المُحدثين المهتمين بالوزن والعروض في الشعر، فيرى بعضهم أنَّ العروض في الشعر بنية رمزيَّة مثله مثل الاستعارة [1].

لقد نظمَ الصنوبري شعره – قصائد ومقطوعات – على أغلب الأوزان الشعريَّة على بحور الخليل، وبعد حصر البحور الشعرية التي استخدمها الصنوبري في شعره تبين للدارسة منى عبد الهادي بأنَّه استخدم ثلاثة عشر بحراً من أصل ستة عشر من بحور الخليل وهي الطويل والكامل والهزج والرجز والبسيط

1) انظر: الروبي، ألفت كمال ، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين(من الكندي حتى ابن رشد)، ص 260

والرمل والخفيف والمتقارب والوافر والمجتث والمنسرح والسريع والمديد.

حسب الجدول التي قامت الدارسة منى عبد الهادي بوضعه [1]، وتظهر فيه المجموعات الأربع:

المجموعات الأربعة	عدد القصائد	مجموع الأبيات	مجموع كل مجموعة	النسبة المئوية
بحور كثيرة الاستعمال			1251	%53.69
الطويل	43	456		
الكامل	52	334		
الهزج	9	245		
الرجز	18	216		
بحور متوسطة الاستعمال			559	%23.99
البسيط	24	210		
الرمل	12	189		
الخفيف	19	160		
بحور قليلة الاستعمال			520	%22.31
المتقارب	14	146		
الوافر	11	132		
المجتث	5	105		
المنسرح	14	92		
السريع	9	39		
المديد	2	6		
المجموع			2330	%99.99
بحور مهملة	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ	ـــــــــ
المضارع	00	00		
المتدارك	00	00		
الخبب	00	00		

ولقد حظي الطويل بمرتبة الصدارة في شعره ويأتي الكامل ليحتل المرتبة الثانية. في جدول الدارسة ، وعدد الأبيات في جدولها (2330 بيتاً) وهذا عدد قليل جداً، وباعتقادي أنَّها رجعت لديوان الصنوبري الذي حققه إحسان عباس عام 1970م. لأني بعد الرجوع إلى طبعة الديوان لعام 1998م وأضفت إليها تتمة الديوان خرجت بنتيجة وهي أنَّ عدد أبيات الصنوبري الشعرية التي جمعت من ما تبقى من الديوان

1) عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية، ص 205

وما عُثِر عليه في المصادر التراثيَّة (6766) بيتاً، وخرجت بالجدول التالي:

المجموعات الثلاث	عدد القصائد	مجموع الأبيات	مجموع كل مجموعة	النسبة المئوية
بحور كثيرة الاستعمال			**5406**	**%79.8995**
الخفيف	**127**	**1269**		
الكامل	**107**	**1259**		
البسيط	**70**	**781**		
المنسرح	**53**	**546**		
الهزج	**19**	**544**		
الرجز	**37**	**505**		
السريع	**94**	**502**		
بحور متوسطة الاستعمال			**1272**	**%18.79988**
الوافر	**48**	**470**		
الطويل	**51**	**326**		
المتقارب	**28**	**239**		
الرمل ا	**18**	**237**		
بحور قليلة الاستعمال			**78**	**%0.11528**
المجتث	**9**	**60**		
المقتضب	**2**	**9**		
المديد	**2**	**7**		
المضارع	**1**	**2**		
المتدارك	--	--		
المجموع	**666**	**6766**	**6766**	**%99**

أمّاعدم استعمال الصنوبري للبحور المهملة –كما ترى منى عبد الهادي – وهي المُضارع والمُتدارك والخَبَب فهو خطأ وقعت به الدارسة. وتقديري أنَّها جانبت الصواب في مسألتين:

الأولى: أنَّها جعلت بحر الخبب والمتدارك بحرين منفصلين وهما بحر واحد.والبحر الشعري الذي لم تذكره الدارسة منى عبد الهادي هو بحر المقتضب.

الثانية: أنَّها اعتمدت في رأيها على خلو شعره من البحور الثلاثة السابقة الذكر على ديوان إحسان عباس طبعة عام 1970م فقط، لكنني بالرجوع إلى طبعة الديوان التي زاد إحسان عباس عليها ما وجده من أبيات الصنوبري الذي نشرها عام 1998م وتتمة الديوان – لأني استعنت في دراستي بالديوان والتتمة معاً– وجدت ما يُشير إلى أنَّه استخدم بحر المضارع والمقتضب في شعره، يقول الصنوبري على المضارع في تتمة الديوان:

وضاحكٍ عن بَرَدٍ مُشرقٍ **أبا حَنِيهِ دونَ جُلاَّسي** (المضارع)

فكلَّما قبَّلْتُهُ خِفْتُ أنْ **يَذوبَ من حرِّ أنفاسي**[1]

ويقول في قصيدة غزلية على بحر المقتضب، تتكون من ثمانية أبيات، في الديوان:

مَنْ رأى لي خِشْفا **بابليَّاً طَرَفا**[2] (المقتضب)

ويقول أيضاً على بحر المقتضب في تتمة الديوان: (المقتضب)

ظلَّتْ ذُرا جَوشَنٍ ذُراه، فلو **قِيسَ بهِ، كانَ عِندَهُ بنَّكَهْ**[3]

مما يؤكد لنا بأنَّ الشاعر كان يحاول إبراز قدرته وشاعريته، فقال شعراً على كل البحور كما قالها على كل حروف المعجم، وإنْ لم نجد ما يُثبت قوله على بحر المتدارك (الخبب)؛ ويعود ذلك إلى ضياع جزأي ديوانه المفقودَين، وفي تقديري لو وُجد الديوان كاملاً لوجدنا شعراً له على هذا بحر ، فالصنوبري شاعر

---

1) تتمة الديوان، ص50

2) ديوان الصنوبري، ص327

3) تتمة الديوان، ص51

حاول إثبات تفوقه وشاعريته، والتفوق على منافسيه من شعراء عصره بكل بديع وغريب ومُستحدث، وهذا ما ظهر لنا من تتبع شعره في الشكل والمضمون، فهو يستخدم ما يُحجم عن استخدامه الشعراء الفحول – كما بينت الدراسة ذلك باستخدامه الروي المهمل– لإظهار تفوقه.

وترى منى عبد الهادي أنَّ ترتيب البحور الشعرية جاء في شعر الصنوبري على شكل خاص يختلف عن ترتيبها لدى غيره من الشعراء، وهذا الترتيب لم يلتزم في كل الأغراض، فبينما نجد السيادة في المكون الوجداني الغنائي للبحر الطويل والكامل، نجد أنَّ الخفيف يسلب هذه السيادة في المكوِّن الجمالي، لكن الكامل يُعاود نشاطه فيه، فيسترد هيبته وسيادته، وهكذا في باقي توزيع الأبحر على المكونات (2). وأخالف أيضاً الدراسة في هذا الكلام أيضاً وأقول:

إنَّ بعض الدارسين في دراستهم للعروض الشعري– كما رأت منى عبد الهادي– ربطوا بعض الأبحر بأغراض وأفكار معينة، وبعد مراجعة لشعر الصنوبري، رأيتُ ما جاءت به الدارسة منى عبد الهادي لا يعدو أن يكون محض مصادفة، لأنّي لا أرى رابطاً بين بحر معين وغرض معيَّن، فالصنوبري يستخدم بحر الخفيف مثلاً في المدح وفي الرثاء وفي الهجاء وفي الشعر الاجتماعي والغزل وفي المجون والمُنادمة والوصف والفخر[3]، مما ينفي ذلك تعيين بحر لغرض معيَّن؛ ويُعطي عدم التزام ذلك للشاعر الحرِّية الكاملة للاختيار بحسب ذاتيته وطريقته في التعبير عن مشاعره وانفعالاته. ولعلَّ استخدامه للإيقاع الداخلي كتكرار الحروف المجهورة والمهموسة والضمائر والكلمات والتراكيب هو ما يُثري صوره ومعانيه ويُعمقها في نفس المتلقي أكثر بكثير مما يوحيه اختيار البحر الشعري في القصيدة. كذلك ظهر لي من خلال الجدول أنَّ الخفيف تفوَّق على كل البحور حضوراً في ديوانه، لما لذلك من دلالة لاختيار

---

1) انظر: عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري، ص 208

2) انظر: ديوان الصنوبري، ص 153، ص189، ص 218، ص150، ص305، ص 225

البحور السريعة والمجزوءة كملمح تجديدي يؤدي إلى رشاقة في شعره كما وجدنا ذلك في الهجاء الساخر والتماجن والوصف.

1- القافيـــة:

" أدرك النقاد أنَّ القافية شريكة الوزن في البناء الشعري فاشترطوا أن تكون عذبة الحرف سلسة المخرج" [1]، "وأرادوها كالشيء الموعود يتشوقها المعنى ويسعى إليها، وعدُّوا الشاعر الذي يلتزم حركة ما قبل الروي في المطلق والمقيَّد مُقتدراً كابن الرومي" [2].

والصنوبري من الشعراء القلائل في العربية الذين سعوا إلى التجديد بكل ما أُوتي من قوَّة وقدرة وإبداع، ويثبت براعته فيها ما رواه ابن النديم" إنَّ الصولي عمل شعر الصنوبري على الحروف، في مئتي ورقة "[3]. فقد قال الشعر على حروف الهجاء جميعاً وقد كانت المنافسة السبب في اختيار شواذ القوافي لإثبات جودة شعره وشاعريته ، وهذا ما وجدته الدراسة في ديوانه، فقد أحكمَ القوافي الصعبة "الحروف المهملة" التي كان الفحول من شعراء عصره يتهربون من القول فيها فجعلها روياً لقصائده كالزاي والصاد والضاد والطاء والظاء، وقد روَّضها فجعلها تبدو سهلة عادية بأسلوب السهل الممتنع ، وجعلها تنبض بالموسيقى بقدرة الفنان المُبدع. ويؤكد ذلك ابن رشيق في حديثه عن الشاعر حين قال:" أمَّا الصنوبري ففصيح الكلام غريبه، مليح التشبيه عجيبه، مستعمل لشواذ القوافي، يغسل كدرتها بمياه فهمه الصوافي، فيجل ويدق، ويعذب ويرق، وهو وحيد جنسه في صفة الأزهار وأنواع الأنوار "[4]. وهذا

---

1) العلوي، ابن طباطبا، عيار الشعر ، تحقيق فوزي عطوي، دار الرسالة، بيروت، 1982، ص 51

2) القيرواني، ابن رشيق، العمدة ، ج1، ص 155

3) تتمة الديوان، ص 18

4) القيرواني، ابن رشيق، العمدة،ج2، ص 24-25

ما يؤكد ما ذهبنا إليه في الفصل الأول عندما رأيناه يقول الشعر في أكثر الأغراض الشعريَّة المعروفة في زمنه طلباً للتجديد والشمول.

ولنتأمل نظم الصنوبري على روي الضاد، حيث تبدو الحروف مترابطة ومنسجمة مع الروي، وتخرج موسيقى الحروف فيها متعة للأُذن بما فيها من ترقيص وطرب وكأنَّ الشاعر مُنتشٍ بالخمر مما يُدخل إلى نفسه الدفء في الثلج الذي يُحاكي لون الأرض فيه لون السماء. قال الصنوبري:

(مجزوء الكامل)

أذهِبْ كؤوسكَ يا غلا ... مُ فإنَّ ذا يومٌ مُفضَّضْ

والجوُّ يُجلى في البيا ... ضِ وفي حُليِّ الدُرِّ يُعرَضْ[1]

واستخدم أيضاً حرف الظاء من الحروف المهملة الصعبة التي يعجز الفحول عن تطويعه وقد قام الصنوبري بتطويعه فجعله سهلاً باللفظ ومنسجماً بالمعنى وذا جرسٍ موسيقي يتراقص مع الوزن مُتلاحماً به، يقول الصنوبري: (الخفيف)

ألقلبي حظٌّ لديكَ فيحظى ... إذ لظى الشوقِ في الحشا يَتلظَّى

حظُّ منْ أنتَ حظُّه منكَ وَجدٌ ... حبذا منك ذلك الحظُّ حَظَّا

أنت شمسُ النهارِ وجهاً وغصنُ الـ ... ـبان قَدّاً ومُقْلَةُ الخِشْفِ لحظا

إنَّ ذاكَ الوَرْدَ المقيمَ بخديـ ... ـك على الوردِ كانَ مُذْ كان فَظّا [2]

لقد طَّوع قوافيه لتبدو سهلة وسلسة عذبة وذات جرس موسيقي بديع مما يشهد على مقدرته وشاعريته، وكانت بعض القوافي المهملة تجبره على الاستعانة بغريب الألفاظ .

---

1) ديوان الصنوبري، ص221

2) ديوان الصنوبري، ص 265

ولقد أكثرَ الصنوبري من شعر المقطوعات، وهي القصائد التي تشتمل على مجموعة قليلة من الأبيات وتلتزم فيها قافية واحدة، ولكنها تشكِّل في مجموعها وقفة أو لقطة أو حدثاً صغيراً أو صورة من تلك الصور التي تجسد لحظة من لحظات اللهو والغناء أو فكرة أو حكمة، يقول في جارية اسمها منثور:

نَشْرُ الربيعِ على الصَّحراءِ مَنْثُورُ ومسكُ آذارَ فوقَ الأرض مَذْرُورُ (البسيط)

وفي النِّثارِ وفي المَنثورِ لي أَرَبٌ إذا دَعتنا على المَنثورِ مَنثورُ[1]

فهو يُساير شعراء عصره في التجديد في شكل القصيدة، لأنَّ المقطوعات تساعد على إعطائه انفعالاً يعبِّر عمَّا في نفسه، وقد غلبت الأوزان المجزوءة والقصيرة أيضاً في شعر المقطوعات لكي تساعد الناس على التعبير عن الحياة الجديدة التي تحوَّلوا إليها، ويشير إلى ذلك هدارة إذْ يذكر" مظاهر التجديد في النظم وفي البحور الشعريَّة، ويردف أنْ شعراء القرن الثاني اصطنعوا نظام المقطوعة في الشعر، وأضافوا بعض الأوزان الجديدة، وأكثروا من استخدام البحور القصيرة التي منها " مجزوء الكامل ومجزوء الرجز والبسيط المخلَّع، ومجزوء الرمل ومجزوء المنسرح، والهزج والمضارع والمقتضب والمجتث والخبب ومجزوء المقتضب ومجزوء المتقارب" [2] .

ولقد فضَّل الصنوبري حروفاً فأكثر منها روياً، وحروفاً أُخرى قلَّلَ من استعمالها، كما في الجدول التالي:

---

1) ديوان الصنوبري، ص 86

2) هدارة، محمد مصطفى، اتجاهات الشعر العربي في القرن الثاني، ص538

حروف الروي	عدد الأبيات	نوع الحرف	النسبة المئوية
الألف	37	مجهور	0.0055
الباء	240	مجهور	0.0355
التاء	47	مهموس	0.007
الثاء	24	مهموس	0.0036
الجيم	46	مجهور	0.0068
الحاء	64	مهموس	0.0095
الخاء	54	مهموس	0.008
الدال	85	مجهور	0.0126
الذال	5	مجهور	0.0007
الراء	1608	مجهور	24
الزاي	242	مجهور	0.036
السين	668	مهموس	0.10
الشين	202	مهموس	0.03
الصاد	258	مهموس	0.038
الضاد	315	مجهور	0.047
الطاء	383	مجهور	0.057
الظاء	60	مجهور	0.0089
العين	578	مجهور	0.086
الغين	136	مجهور	0.02
الفاء	357	مهموس	0.053
القاف	633	مجهور	0.09
الكاف	20	مهموس	0.003
اللام	24	مجهور	0.0036
الميم	34	مجهور	0.005
النون	318	مجهور	0.047
الهاء	172	مهموس	0.025
الواو	———	مهموس	0.00
الياء	20	مجهور	0.003
الهمزة	122	مجهور	0.02

وترى الدراسة أنَّ الشاعر أكثر من الحروف الجهريَّة وقلَّلَ من الحروف المهموسة في روي شعره، وكان روي الراء من أكثر الحروف حُضوراً في شعره إذْ شكَّل ربع شعره مثلاً، وهو من الحروف المجهورة. وهذا عائد إلى حالة الانفعال والمشاعر النفسيَّة التي يريد أنْ يُعبِّر عنها، فهو شاعر ذاتي، وذاتيَّته تجعله يميل إلى استعمال الحروف المجهورة التي تتولَّد من انفعال الشاعر سواء في وصفه للطبيعة أمْ في شعره الذاتي في أغراضه الشعريَّة، فقد بلغ عدد الأبيات التي رويُّها من الحروف المجهورة (4488) من مجموع الأبيات البالغ (6766) أي نسبة (66.33%). في حين بلغ عدد الأبيات التي رويُّها من الحروف المهموسة (2274) أي بنسبة (33.66%). فالشاعر صاحب شاعريَّة فذَّة لا يفكِّر ويختار رويَّه، بل عند انفعاله يخرج البيت الأول أو المجموعة الأولى من القصيدة دون أن يفكِّر بها، وتضمُّ في ثناياها الروي الذي تختاره القريحة الشعريَّة عنده. ومن بعد ذلك يقوم الشاعر بترتيب أبياته وصياغة ألفاظها باللجوء إلى الاختيار النفعي، فيسبك القصيدة ويحقق الوحدة العضويَّة لها.

ب- الموسيقى الداخليَّة (الإيقاع الداخلي):

إنَّ مجال الشعر هو الشعور سواء في تجربة ذاتية لكشف جانب من جوانب النفس أمْ في النفاذ من خلال التجربة إلى مسائل الكون. والإيحاء والتصوير عنصران أساسيان وبفقدهما يُصبح الشعر نظماً، إنَّ لغة الشعر هي لغة العاطفة كما أنَّ لغة النثر هي لغة العقل. ويعتمد الشاعر على شعوره بنفسه وبما حوله يتجاوب معه فيندفع إلى الكشف فنِّيَّاً عن خبايا النفس أو الكون استجابة لهذا الشعور وفي لغة هي صورة الإيقاع والوزن والموسيقى.

الإيقاع الداخلي: "هو ترجيع مُنظَّم في حروف الكلمات داخل البيت الواحد أو الأبيات لتكون متناغمة وخاضعة لتنسيق منظم"[1]. والموسيقى الداخليَّة يُحدثها الإيقاع والذي يُحدثه التكرار.

---

1) الرباعي، عبد القادر، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ص 292

وتقسم الموسيقى الداخلية إلى قسمين:

أولاً: التكرار الصوتي:

وهو تكرار للحرف أو الكلمة أو التركيب في سياق واحد إمَّا للتوكيد أو لزيادة التنبيه أو التهويل أو التعظيم أو التلذُّذ. وهو إحدى الأدوات الفنِّيَّة الأساسيَّة للنص و يُستعمل في التأليف الموسيقي والرسم والشعر والنثر." والتكرار يحدث تيار الوقع ويُساعد في إعطاء وحدة للعمل الفنِّي ومن الأدوات التي تُبنى على التكرار في الشعر: اللازمة، العنصر المُكرر، الجناس الاستهلالي، التجانس الصوتي والأنماط العروضيَّة "(1).

ويرتبط التكرار ارتباطاً وثيقاً بنفسية الشاعر وبناء حياته، إذْ يقوم على تعميق الإيقاع وإثراء الدلالة في وعي القارئ والسامع، ويرتبط التكرار بالطريقة التي وظفها الشاعر لتصبح أداة جماليَّة تخدم النص الشعري وتمنحه القوة والفاعليَّة والتأثير، وتُحرِّك فضاء النص الشعري وتنقله من السكون إلى الحركة الموسيقيَّة.

واللغة الشعريَّة تعتمد على الإثارة والانفعال، تتوجه إلى القلب وتعتمد على اللغة الموسيقيَّة في اتجاهين:

أ- **التكرار الأُفقي:** وهو التكرار الذي يظهر في البيت الواحد (بشطريه)،كقول الصنوبري: (الطويل)

يظلُّ يعدُّ الفيلَ في الجودِ ذرَّةً إذا عَدَّ قومٌ ذرَّةً فيه جاموسا(2)

وقوله : (الطويل)

يُنكِّس رأسي أنني لم أمُتْ أسىً عليكَ ، كفى تنكيسُ رأسيَ تنكيسا(3)

---

1) رابعة، موسى، التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتمر النقد الأدبي الثاني، منشورات جامعة اليرموك، اربد، 1988م، ص 4

2) ديوان الصنوبري، ص 171

3) ديوان الصنوبري، ص 172

ب- التكرار الرأسي: وهو التكرار الذي يظهر بداخل القصيدة من أبيات متوالية أو غير مُتوالية.

والغاية هي إبراز هذه الظاهرة التكراريَّة من خلال أنماط التكرار، وربط ذلك بجانبيها التأثري والإيقاعي كقول الصنوبري: (الطويل)

هو <u>الموتُ</u> ما عافى رئيساً كما ترى فنرجو مصافاةً ولا عافَ مرؤوسا

هو <u>الموتُ</u> لا ينفكُّ يطلبُ خُلسةً من المرءِ حتى يَترِكَ المرءَ مخلوسا[1]

واستخدمَ الشاعر التنغيم (وهو النبر المُقامي في شعره بكثرة) فالتنغيم يلعب دوراً رائعاً في تغيير دلالات الجمل من تركيب إلى آخر ومن باب لآخر مثلما نجد أنفسنا في زخم دلالي وسياقي، فالنغم الموسيقي في التنغيم يُعَدُّ محوراً رئيسيَّاً في تحديد التركيب، ونجد هذا التنغيم في التعجب والاستفهام والنفي والجزم، وكل هذا أدعى إلى تلاحم القصيدة مع التكرار للوصول إلى طاقة موسيقيَّة شعوريَّة عالية.

فغاية الشاعر ليست الوصف والتصوير فحسب بل النغم أيضاً، والذي يأتي من طبيعة الحروف، وهذا النغم ليس غاية في ذاته؛ وإنَّما هو وسيلة للإيحاء. "وللألفاظ قيمة ذاتيَّة إذْ تقدم المتعة الحسِّيَّة التي يجدها المُتلقي مُستمعاً أو قارِئاً فتنشأ من تتابع أجراس حروفها، ومن توالي الأصوات التي تتآلف في النطق، وفي الوقوع على الأسماع، كما أنَّ التلاؤم يكون في الكلمة بائتلاف الحروف والأصوات وحلاوة الجرس، ويكون في الكلام بتناسق النظم وتناسق الفقرات وحسن الإيقاع"[2] .

أمَّا التكرار قد يبلغ في سياق شعري أحياناً درجة المأساة ومن ثُمَّ فالعبارة المكررة تؤدي إلى رفع مستوى الشعور في القصيدة إلى درجة غير عاديَّة.

والتكرار يُفيد في تقوية الصورة الشعريَّة ويُضفي على القصيدة جوَّاً عاطفياً غامضاً، فإذا أردنا أنْ نعبِّر

---

1) ديوان الصنوبري، ص169

2) طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1988م، ص147

عن فكرة ذكرنا اللفظة مرتين أو ثلاث ، والتكرار _أغلبه_ واقع في الألفاظ دون المعاني وللتكرار أغراض عديدة منها: التأكيد والإدهاش والتهويل وإيضاح الصورة الشعريَّة في إحساس المُتلقي ووجدانه[1] .

مستويات البناء الإيقاعي:

1- **تكرار الحرف:** إنَّ تكرار الصوت أو الحرف غالباً ما يكون ذا قيمة فنِّيَّة وإبداعيَّة، أقصد الشاعر ذلك أم لم يقصد، وإذا كان النص الشعري بنية كلية، فإنَّ من مقومات هذه البنية وحدة لغوية فاعلة في النص تمثل في وحدة الصوت أو الحرف، فهو يقف في مقدمة المقومات اللغوية الأُخرى المتمثلة في الكلمة والجملة " كونه أصغر الوحدات اللغوية في النص الأدبي[2] .

ويكون الصوت بمثابة اللبنة الأُولى للنص، ومن خلاله تتشكل ضفيرة الكلمات لتخرج في الأخير نسيجاً إبداعيَّاً يتمثل في تراصف الجمل المكونة للصور التي تعكس وتعبر عما يحسه الشاعر ويريد التعبير عنه (3) . وتقسم الحروف (الأصوات) إلى قسمين:

أ- **أصوات مجهورة:** وهي الأصوات التي تهتز معها الأوتار الصوتيَّة، وهي:

(أ ، ب ، ج ، د ، ذ ، ر ، ز ، ض ، ط ، ظ ، ع ، غ ، ق ، ل ، م ، ن ، و ، ي)

والأصوات المجهورة عبارة عن وحدات صوتيَّة يوفر انتشارها في النص الشعري ظلالاً من المعاني تتصف بالتفخيم، لأنَّها تتصف بحركة قوية تثير انتباه السامع. ويدل تكرارها على القلق وعدم الارتياح

---

1) آسية، داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعريَّة – محمود درويش نموذجاً – (رسالة ماجستير) جامعة حسيبة بن بو علي – الشلف – الجزائر، 2008 – 2009م، ص 140

2) مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري – ، ط1، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002م، ص 70

3) قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، رسالة ماجستير، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2009-2010م، ص 186

النفسي بما يُعانيه من اضطراب وغضب ورفض أو حزن وجزع.

" يركّز الشعراء على تكرار الأصوات المجهورة لأنها غالباً تفيد التفخيم، وتمتاز بالقوة والشِّدَّة، وبالتالي فهي تثير انتباه السامع، وتؤثر فيه، خاصة إذا كانت قصائد الرثاء"[1].

كقول الصنوبري في وصف الطبيعة: (منهوك الكامل)

أما الرِّياضُ فَعِشقُها عِشْقُ لم يبقَ فيَّ لغيرِها طُرْقُ

أنظرُ إلى حِذقِ الرَّبيعِ فما إن كاد يعدلُ حِذقَه حِذْقُ

نُسَخُ الرِّياض أتَتك تُقرأُ مِن بُعدٍ كأنَّ سُطورَها مَشْقُ [2]

وقع التكرار على القاف والراء والياء وهي حروف مجهورة وتتصف بحركة قوية، تثير انتباه السامع وتشي عن انفعال الشاعر في وصف الطبيعة.

ب- أصوات مهموسة: وهي التي لا تهتز معها الأوتار الصوتيَّة (3)، وهي:

(ت ، ث ، ح ، خ ، س ، ش ، ص ، ف ، ك ، هـ)

والأصوات المهموسة عبارة عن وحدات صوتية ووجودها في أي نص شعري يُؤدي إلى تنوع الدلالات ، لأنَّ الصوت المهموس صوت خافت، يعتمد على الحس المرهف ويوقظ حركة الوجدان والمشاعر.

فالصوت يشكل بناء النص الشعري، وهو أحد العناصر المكونة للإيقاع فيه، وذلك عن طريق تكراره، والأصوات المفردة لا يمكن بأي حال من الأحوال أن تكون لها معان بذاتها، ولكنها تكتسب تلك المعاني

---

1) قطوش، نورة ، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري ، ص 191

2) ديوان الصنوبري، ص 363

3) مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري –، ص 49

من وجودها في السياق[1] . كقول الصنوبري: (الرجز)

سُقياً لِجِيرونَ و للبَرَيصِ إذْ عيشُنا صَافٍ من التَّنغِيصِ[2]

نفسِ اسلُكي بي طُرُق التَّخلِيصِ المُورِداتي مَوردَ التَّمحيصِ[3]

وقع التكرار على الصاد والسين والتاء وهي حروف مهموسة وهي صوت خافت توقظ الوجدان وتشي عن هدوء نفسي لدى الشاعر.

2-**تكرار الكلمة:** والكلمات حين تتجمع في الجمل والعبارات تكتسب جرساً موسيقيّاً آخر زيادة على ما كان لها من موسيقى فرديَّة "(4). يعد تكرار الكلمة مُنتشراً عند الشعراء، **<u>وهناك ثلاثة أنماط من التكرار:</u>**

أ- تكرار الاشتقاق: ويكون بين الكلمات المشتقة من الجذر اللغوي نفسه، والتي ترجع إلى أصل مُعجمي واحد، والاشتقاق يُعتبر من الآليات التوازنيَّة التي حظيت باهتمام الشعراء، كقول الصنوبري:

سخطتَ فزدتُكَ سُخطاً فلا رضيتَ إذا رضيَ الساخطُ [5] (المتقارب)

والملاحظ هنا وجوده في (سخطتَ، سُخطاً، الساخطُ) وهدفهم منه "الإيحاء وتوصيل الفكرة من خلال تكرار الكلمة "[6]. وكقول الصنوبري:

هِجاء هو السَّلخُ لا السَّمطُ لا وأينَ من السَّالخِ السَّامِطُ [7] (المتقارب)

---

1) انظر: قطوش، نورة ، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري ، ص 191

2) جيرون: دمشق أو محلة فيها، البريص: غوطة دمشق

3) ديوان الصنوبري، ص209

4) عبد الهادي، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري، ص 144

5) ديوان الصنوبري، ص 259

6) قطوش، نورة ، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري ، ص 193

7) ديوان الصنوبري، ص259

ب- تكرار المُجاورة: يقوم على أساس التجاور بين الألفاظ المُكررة " بحيث يتردد في البيت لفظتان، كل واحدة منهما بجانب الأخرى، أو قريبة منها من غير أن تكون لغواً، لا يُحتاج إليها"(1).

ويكمن وراءه هدف معين، يتمثل في ذلك الإيقاع الداخلي الذي يُحدثه تكرار الكلمات. "وهذا النوع من التكرار يُضفي على البيت الشعري نغماً موسيقيَّاً يتناسب مع إيقاع نفس الشاعر ويوحي بما يُعانيه الشاعر من شوق وحنين" (2). كقول الصنوبري: (الخفيف)

فاجتنبتُ المقراضَ إذْ ليس في العا دَةِ قرضُ المقراضِ بالمقراضِ (3)

ج- تكرار البداية: وهذا النوع من التكرار، هو الأكثر ارتباطاً ببناء القصيدة، أو الأبيات التي يرد فيها، وذلك لما له من دور في بناء النص الشعري والتحامه حيث يتصدر هذا النوع من التكرار بدايات الأبيات من القصيدة ، وقد يأتي بكلمة أو كلمتين ، وقد يمتد ليشمل شطراً من البيت الشعري. يقول الصنوبري:

خليقٌ أنْ يَطيرَ إلى مَسِنْيا فؤادٌ ليته قد كانَ طارا (الوافر)

خليقٌ أنْ يَطيرَ إلى مَسِنْيا وقاطِنها اشتياقاً وادّكارا (4)

فقد قام بتكرار الشطر الأول من البيتين الأول والثاني (خليقٌ أنْ يطيرَ إلى مَسِنْيا) ليوحي الشاعر بما يُعانيه من تشوُّق واشتياق. ويندرج تحت التكرار العامودي أو الرأسي الذي يقع بين أبيات القصيدة. ويقوم الشاعر بتكرار بعض الأدوات تكراراً عامودياً، مثل:

1- تكرار كم الخبرية مثلاً هدفه بيان الفضل والهدف للاتعاظ وأخذ العبرة. كقول الصنوبري:

---

1) عبد المطلب، محمد، البلاغة والأُسلوبيَّة ، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، القاهرة ، ط1 ، 1994م ، ص 301

2) قطوش، نورة ، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري ، ص195

3) ديوان الصنوبري، ص 218

4) ديوان الصنوبري، ص41

كمْ ثَنايا وكم عيونٍ مراضٍ من أقاحٍ ونَرجسٍ في الرياضِ (الخفيف)

كمْ خُدودٍ مَصُونةٍ من شقيقٍ لم تُبَذَّلْ للَّثْمِ أو للعِضاضِ [1]

أو يعمد إلى تكرار كم تكراراً أُفقيّاً، كقول الصنوبري: (الخفيف)

كم ثنايا وكم عيونٍ مراضِ من أقاحٍ ونرجسٍ في الرياضْ [2]

2–تكرار أداة التشبيه (كأنَّ) وما يتركه ذلك من أثر موسيقي جميل، فيكسب القصيدة توازناً صوتياً. فتكرار كأنَّ التي يُؤدي تكرارها إلى خلق نوع من التوازن الصوتي. كقول الصنوبري: (الوافر)

كأنَّ الأرضَ من صُفرٍ وحُمْرٍ عروسٌ تُجتلى في حُلتينِ

كأنَّ عناق نهري ديرِ زكَّى إذا اعتنقا عِناقُ مُتيَّمينِ [3]

ج– ويلجأ الشاعر للاستفهام بما فيه من تقرير أو استنكار للفعل، فالاستفهام ليس للإجابة ، فالإجابة معروفة وطرح السؤال لتعميق الرفض (4) . وهو من التكرار الأفقي في البيت الواحد. كقول الصنوبري:

كيفَ يَسلو الشجيُّ أمْ كيفَ ينسى الـ صَّبُّ أمْ كيفَ يَذهلُ المَحزونُ (5) (الخفيف)

د– استخدام النداء فيستخدم لاستحضار غائب لإعادة التوازن النفسي والشعور بالأسى وتمني حضور من يُشاركه في حزنه . ويعمد الشاعر لتكراره تكراراً أفقيَّاً، كقول الصنوبري: (الكامل)

يا جعفرُ العالي على بَدرِ الدُّجى بكَ نالَ بهجةَ وَجهه **يا جعفرُ** (6)

---

1) ديوان الصنوبري، 225

2) ديوان الصنوبري، ص 225

3) ديوان الصنوبري، ص443

4) انظر: قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، ص 196

5) ديوان الصنوبري، ص444

6) ديوان الصنوبري، ص63

يتكون النص من بنية تتكون من أجزاء الصوت، وعن طريق التأليف والمُجاورة بين الكلمات تنتج الصورة والإيقاع، والذي يلعب دوراً مهماً في بناء الشعر.

ويرى ابن رشيق أنَّ للتكرار مواضع يحسن فيها ومواضع يقبح فيها، فأكثر ما يقع التكرار في الألفاظ دون المعاني... ويجب ألاَّ يكرر الشاعر اسماً إلاَّ على جهة التشوق والاستعذاب، إذا كان في غزل أو نسيب..أو على سبيل التنويه به، والإشارة إليه بذكر، إن كان في مدح، وتفخيم له في القلوب والأسماع، أو على سبيل التقرير والتوبيخ أو على سبيل التعظيم أو على جهة الوعيد والتهديد إنْ كان عتاب موجع، وأولى ما تكرر فيه الكلام باب الرثاء، لمكان الفجيعة وشدة القرحة التي يجدها المتفجع، وكذلك يقع في الهجاء على سبيل الشهرة، وشدة التوضيع بالمهجو [1] .

3- تكرار التركيب (الجملة): يعمد الشاعر إلى تكرار التركيب في القصيدة، والتركيب قسمان:

1) التركيب المماثل: وتكون من تكرار الجمل الاسمية أو الفعليَّة، ويتم بتكرار المعنى أو جملة مُثبتة ونفيها، ويلجأ إليها لتكثيف الإيقاع. كقول الصنوبري: (الخفيف)

ألأنَّ الشَّبابَ لم يبقَ عندي　　　ما شَبابٌ ولا مَشيبٌ بباقِ [2]

2) التركيب المُطابق: وينشأ في الجمل ذات الأساليب من نفي واستفهام، كعطف جملة على جملة، أو تعلق الأولى بالثانية، ويختاره الشاعر عندما يريد إنهاء المجموعة في الشعر الحر، ويؤدي إلى كثافة نصِّيَّة عالية. كقول الصنوبري: (الخفيف)

كيفَ ما أُرعِشَتْ أناملُ شَمَّرٍ　　　فأبتْ أنْ تطيعَ فيه ارتعاشا[3]

---

1) انظر، القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج2، ص 73-78

2) ديوان الصنوبري، ص345

3) شَمَّر: هو شَمَّر بن ذي الجوشن وقد شارك في قتل الحسين

كيفَ لمْ ترتهِشْ من الرُّعبِ كفَّا ـهُ فيُكفاهُما الحُسينُ ارتِهاشا [1]

ثانياً: التكرار البديعي

"وهو الذي ينشأ عبر تكرار ظواهر نغميَّة باستخدام المحسنات البديعيَّة كالتصريع والترصيع والجناس والطباق والمقابلة ورد العجز على الصدر"[2].

فمن تتبع شعر الصنوبري في شكله ومضمونه يجده قد طوَّع لغته وصوره وموسيقاه بطريقة فنِّيَّة تخدم شاعريته وتؤكدها.فشعر رواد مدرسة البديع صنعة، أكثروا فيه من تزيين شعرهم بالمحسنات البديعيَّة لدورها في الإيحاء، ومجيئها في الشعر كان يستدعيه الشعر نفسه بمعانيه ومضمونه، وهو ليس كما يقول البعض بأنَّ دوره زخرفة شكليَّة لا فائدة منها، تميت الشعر وتضعفه، بل لها دور عظيم في التعبير عمَّا يعجز الشاعر من التعبير به بالألفاظ، ويشكِّل الجانب الموسيقي في الشعر ويوحي بما يشعر به الشاعر. فالاهتمام به يعود لدوره الإيحائي في القصيدة والنغم الموسيقي الذي يجعل القصيدة قريبة المأتى للمتلقي وتساعده على الكشف عن نفسية الشاعر ومشاعره، ويجعل القصيدة تقرب من الغناء بما أودع الشاعر فيها من سهولة بالألفاظ ورقة في التراكيب وتكرار يزيد من الإيقاع فيسهل على المتلقي حفظها ونشرها. وهذا ما دعا النقاد أن يطلقوا على أبي تمام والمتنبي أنهما حكيمان والشاعر البحتري لاهتمامه بالموسيقى والزخرفة البديعيَّة أكثر منهما.

<u>**أمَّا الفنون البديعيَّة التي زخرفت شعر الصنوبري فأهمها:**</u>

أ-**التصريع:** وغلب على شعر الصنوبري، وهو وسيلة من وسائل التجويد والإحسان والافتتان في الشعر،

---

1) ديوان الصنوبري، ص196، الارتهاش والارتعاش واحد.

2) الرقيبات، محمد أحمد مفضي، التكرار في الشعر الأندلسي: شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أُنموذجاً، (رسالة دكتوراه)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2011م، ص 94

وعرَّفه ابن رشيق بقوله" هو ما كانت عروض البيت فيه تابعة لضربه، تنقص بنقصه، وتزيد بزيادته،.. واشتقاق التصريع من مصراعي الباب، ولذلك قيل لنصف البيت (مصراع) كأنه باب القصيدة ومدخلها، وقيل هو من الصرعين، وهما طرفا النهار، وسبب التصريع مبادرة الشاعر القافية ليعلم في أوَّل وَهلة أنَّه أخذَ في كلام موزون غير منثور"[1]. ويُعد دليلاً على قوة الطبع وكثرة المادة. كقول الصنوبري:

أرى شَجَرَ الخوخِ استجدَّتْ ملابِسَا   تَوَقَّدن حتى خلتُهُنَّ مَقابسا [2]   (الطويل)

فالتصريع في (ملابِسَا، مَقابسا) والتكرار الناشىء في آخر المصراعين يعطي إيقاعاً متماثلاً يساعد الشاعر على ربط أبيات القصيدة بإطار الروي في العجزلكل الأبيات، ومن خلال تتبع شعر الصنوبري وجدت الدراسة أنَّ حرف الروي في العجز جعل الشاعر بطريقة لا شعوريَّة يُكثر من هذا الحرف في ألفاظ القصيدة ، فهذا الحرف يلح عليه فيختار ألفاظ كثيرة تتضمن الحرف من بين حروف الكلمة، ودليل ذلك القصائد التي استعان بها بالروي المهمل كالطاء والظاء والضاد والشين والذال لإثبات شاعريته والقول في روي صعب يُحجم الكثير من الشعراء على ارتياده، فالصنوبري عند استخدامه يلجأ إلى تكرار الحرف ليسهل تقبله في ذهنه وفي أذهان المتلقين، فيحكم على شعره بالسهل الممتنع والرقة والرشاقة، وهو مُتأتي من تكرار الحرف المصرَّع في ألفاظ القصيدة، كقول الصنوبري:

غابَ أبو إسحاقَ في الأرضِ بلْ   غابَ سراجُ الأرضِ في الأرضِ[3]   (السريع)

فقد كرَّر حرف الضاد ثلاث مرات في كلمة الأرض فجعل الحرف سهلاً وجعل الروي مُتقبلاً. يقول:

ضَبِّيَّةٌ غضِبَتْ للحقِّ وامتعضتْ   له لدنْ غضِبَ الضبيُّ وامتعضا[4]   (البسيط)

---

1) القيرواني، ابن رشيق، العمدة، ج1، 173-174

2) ديوان الصنوبري، 139

3) ديوان الصنوبري، ص230

4) ديوان الصنوبري، ص236

فقد كرَّر حرف الضاد في البيت ست مرات في ست كلمات مما جعله سهلاً على أذهان المتلقين، وهذا التكرار للحرف يفيد كل من الشاعر في صوغ قصيدته وكذلك المتلقي في حفظ القصيدة.

لقد غلب التصريع على جل قصائده سواء المصنوعة التي يتأنق الشاعر بها ويأخذ وقته في الصياغة والزخرفة، أوالذاتية التي يشعر بالحزن والألم والتوجع والرفض بها، ولا يمتلك الوقت فيها للتأنق، ومع ذلك نجده يُصرِّع بها. ويرجع ذلك برأي الدارس أنَّ الصنوبري لمعرفته بالشعر وجيده واهتمامه بالجانب الموسيقي فيه، جعل شعره ناياً يصدح وألحَّ الإيقاع على نفسه فجعل الإيقاع هو المُحرِّك لشاعريته ومشاعره والتصريع عنده أصبح كالروي لا يقول شعراً إلاَّ بالتزام الإطار لشعره ومن ضمن هذا الإطار كان التصريع جزء لا بدَّ منه كالروي والبحر الشعري.

ب-الجناس: يسميه ابن رشيق التجنيس، " أن يورد المتكلم كلمتين تجانس كل واحدة منهما صاحبتها في تأليف حروفها" [1]. وهو ضروب: منها المماثلة، وهي أن تكون اللفظة واحدة باختلاف المعنى، ومنها الترديد، وهو أن يأتي الشاعر بلفظة متعلقة بمعنى، ثمَّ يردها بعينها متعلقة بمعنى آخر في نفس البيت، كقول الصنوبري: (الخفيف)

أنتَ عُذري إذا رأوكَ، ولكن كيفَ عُذري إذا رأوكَ تَخونُ [2]

وللجناس قيمة فنِّيَّة في الأُسلوب حين يغني موسيقى التركيب برفع وتيرة الإيقاع لنقل الإيحاء عبره. ويُعد الجناس من أهم الفنون البديعيَّة التي زخرف رواد مدرسة البديع شعرهم به وامتازت به مدرستهم، فقد أكثر كل من أبي تمام والبحتري منه لدوره في الإيقاع والإيحاء على السواء، والصنوبري مثلهم اهتمَّ به

1) العسكري، أبي هلال الحسن بن عبدالله بن سهل، كتاب الصناعتين، تحقيق علي محمد البيجاوي ومحمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصريَّة، صيدا- بيروت، 1986م، ص321

2) ديوان الصنوبري، ص 454

كثيراً في قصائده، والمتتبع لشعره يجد الجناس يحتل الفن البديعي الأكثر حضوراً في شعره.

ج- **الطباق:** "وهو الجمع في العبارة الواحدة بين معنيين متقابلين، على سبيل الحقيقة أو المجاز، ولو إيهاماً، ولا يُشترط كون اللفظين الدَّالين عليهما من نوع واحد كاسمين أو فعلين، فالشرط التقابل في المعنيين فقط" [1]، ويقع في الكلمة. كقول الصنوبري: (الطويل)

وما الصُّبحُ إلاَّ آيبٌ ثُمَّ غائبٌ تواريه آفاقُ وتبديه آفاقُ[2]

وقد وقع الطباق في (آيبٌ ،غائبٌ) و (تواري ، تبدي) فكل كلمة شكلت مع نقيضتها طباقاً.

" فعندما يأتي الشاعر بالطباق والجناس لطيفاً تتداعى فيه المعاني إلى الذهن بلا مشقة أو تكلف، وهو يخدم المعنى والصوت والصورة حيث يُكسبها زخرفاً لفظياً أيضاً"[3].

والصنوبري أكثر من الطباق في شعره لدوره في إشاعة السخرية والضحك والطرافة وخاصة عندما يصوغ شعره في مجالس المنادمة، وكذلك تظهر بالطباق المفارقة ، ولعلَّ الصنوبري تأثَّر فيه بأبي تمام الذي كان الطباق يُعمِّق الصورة وينقل للمتلقي ما يشعر به الشاعر.

د- **المقابلة:** "وهي أن يأتي المتكلم بلفظين متوافقين فأكثر، ثُمَّ بأضدادها أو غيرهما على الترتيب" [4]، كقول الصنوبري: (الكامل)

وبهِ يُعزَّى كلَّ يومٍ تفرُّقِ وبه يُهنَّا كلَّ يومٍ تلاقي[5]

فإذا كان ذكر الكلمة ونقيضها طباقاً، فإنَّ ذكر الجملة وجملة تنفي معناها أو تعكسه مُقابلة. فقد وقعت

---

1) انظر: الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق، ج2، 1996م، ص 377 -378

2) ديوان الصنوبري، ص 358

3) التطاوي، عبد الله، القصيدة العباسيَّة بين الاحتراف والإمارة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2000م، ص 345

4) حسين، عبد القادر ،فن البديع، ص49

5) ديوان الصنوبري، ص 362

الجملة في الشطر الأول بتعزية التفرق وفي الشطر الثاني بتهنئة التلاقي من باب المعنى ونقيضه.

وكما قال علي الجارم" فالمقابلة في الكلام من أسباب حُسنه وإيضاح معانيه، على شرط أنْ تُتاح للمُتكلم عفواً، أمَّا إذا تكلفها وجرى وراءها، فإنَّها تعتقل المعاني وتحبسها، وتحرم الكلام رونق السلاسة والسهولة "[1] .

وللمقابلة دور في الكشف عن مشاعر الشاعر ونقلها للمتلقي، ولها دور كبير في الإيقاع الشعري عن طريق تكرار بعض كلمات الجملة المثبتة والمنفيَّة مما يساعد الشاعر على الإيحاء للمتلقي عن طريق الموسيقى.

هـ- رد العجز على الصدر: "وهو أن يجعل المتكلم أحد اللفظين المكررين، أو المتجانسين، أو ما هو مُلحق بالمتجانسين في واحد من الوجوه التالية" [2]:

أ- أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في أول البيت، كقول الصنوبري: (المنسرح)

قرارُ كاسي أبو نواسِ   للكأسِ في كفِّهِ قرارُ [3]

حيثُ ورد في كلمة (قرار) أول كلمة في البيت وآخر كلمة.

ب- أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في آخر الشطر الأول، كقول الصنوبري: (الخفيف)

أمِنَ العَدل ماءُ نفسٍ مُراقٌ   كلَّ يومٍ في ماءِ عينٍ مراقِ (4)

حيثُ ورد مُكرراً في (مُراق) في آخر الشطر الأول وآخر الشطر الثاني من البيت.

---

1) الجارم، علي و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة، ط8 ، دار المعارف، مصر، 1948م، ص285

2) الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ج2، ص514-515

3) ديوان الصنوبري، ص80

4) ديوان الصنوبري، ص345

ت- أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في حشو الشطر الأول، كقول الصنوبري:

قُلْ لآذارَ ما تركتَ لكانو نَ وكانونَ ويكَ يا آذارُ[1] (الخفيف)

فقد ورد في كلمة (آذار) في حشو الشطر الأول وفي آخر البيت.

ث- أن يكون أحدهما في آخر البيت والآخر في أول الشطر الثاني، كقول الصنوبري:

لَيتَ دهراً قضى على العشاقِ بِفِراقٍ سَلا بَحرِّ الفراقِ[2] (الخفيف)

حيثُ ورد في كلمتي (فراق، الفراق) في أول الشطر الثاني وآخره .

ويهدف هذا المحسن البديعي إلى التقرير والتبيين والتدليل وزيادة المعنى الذي يرجع إلى إيحاء اللفظ الأول بتوقع الثاني، ويُعطي لوناً من الإيقاع الموسيقي يتقارب مع الغناء، الذي يُطلب فيه ترداد بعض ألفاظ بعينها يُدركها السامعون على البديهة بمجرد الإنشاد .

و- العكس والتبديل: "وهو أن يُقدِّم في الكلام جزءاً، ثمَّ يؤخره"(3)، كقول الصنوبري:

كأَنَّ من جوهرٍ تُنُوسِخَ أو كأَنَّ منه تُنُوسِخَ الجوهرْ (4) (المنسرح)

فالصنوبري شاعر يندرج تحت قائمة شعراء الصنعة، ويتبع مذهب البديع لذا فقد اهتمَّ بزخرفة شعره لإحداث اللذة الفنِّيَّة لإدهاش المتلقي. وأكثر من المحسنات البديعة اللفظيَّة والمعنويَّة ليظهر تجديده وقدرته وتفوقه بكل سلاسة وسهولة مع شدة التلاؤم بين اللفظ والمعنى مما يؤكد حذقه وبراعته وشاعريته، حيثُ يظهر قدرته للمتلقي فيحس القارئ بالصنعة اللفظية ولا يجدها مُنفصلة عن إيقاع النفس، لقد أظهر

1) ديوان الصنوبري، ص82

2) ديوان الصنوبري، ص 356

3) الطيبي، شرف الدين حسين بن محمد، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، تحقيق هادي عطيَّة مطر الهلالي، ط1، عالم الكتب، بيروت، 1987م، ص 489

4) ديوان الصنوبري، ص 82

شعر الصنوبري اهتماماً كبيراً بالجانب الموسيقي لتصبح موسيقاه الشعريَّة سمة من سمات شعره والتي تزيد من الدور الإيحائي لهذا الشعر، لأنَّ الصنعة عنده تأتي بطريقة طيِّعة لا يظهر الافتعال فيها، ولا تنفصل عن إيقاع النفس وانفعالها في أي غرض قال فيه.

المحور الرابع: بناء القصيدة في شعر الصنوبري:

لقد بلغ الشعراء درجة عالية من الرقي العقلي أثَّر في شعرهم وإبداعهم، وتخلَّت القصيدة عن تقليديتها المحضة وعبَّر فيها الشعراء عن موقف ورؤية وتجربة ومعاناة، وكذلك طور الشعراء وجددوا في أغراض الشعر التقليديَّة، وبرزت أغراض جديدة بفعل الحضارة التي يعيشون فيها[1] .

ويظهر تجديد الصنوبري في طريقة بناء القصيدة عنده إذْ استلهم طريقة أبي تمام في النسج حتى ظهرت في قصائده وحدة موضوعيَّة وعضويَّة على السواء، مما جعل مبدأ استقلال الأبيات كوحدات تامة قائمة بنفسها آخذاً بالضعف، فأصبحت أبيات القصيدة تتلاحق وتترابط، لرسم الصور وربط القصيدة بوحدة الأحداث من الجزء للكل أو من العام للخاص وأكثر ما نراه في شعر الطبيعة وشعر المجون والخمر وما ينتج عنه من غزل بالغلمان والجواري، حيثُ تعمل الأبيات بترافدها على إنماء القصيدة إنماءً مُتواصلاً، فينسج قصيدته نسجاً مُحكماً ويربط مُقدمتها بموضوعها وخاتمتها دون أن تشعر بأنَّ هناك انتقالاً بين أجزاء القصيدة، فهي كالكائن الحي كل بيت في موضعه فإنْ حاولنا حذف أحد الأبيات بان البتر والتشويه في القصيدة. لقد أفاد الصنوبري من الثقافة الواسعة التي نهل منها وتأثُّره بالمنطق أدَّى إلى تنسيق أفكاره وتنظيم أقسام قصيدته، وإدخال المُقدمات والنتائج عليها، ولعلَّه تأثَّر بأُسلوب ابن الرومي فيه. فالشاعر العباسي كان يقصد بشعره إثارة الإعجاب أولاً؛ لذلك جعلَ من شعره نسيجاً مترابطاً متلاحماً.

---

1) انظر: عبد الله، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، ص 10

اجتهد الصنوبري في بناء القصيدة اجتهاد الحذَّاق في الاستهلال والتخلُّص وكذلك الخاتمة. وقد ظهرت براعته بالاستهلال فجعله مُصرَّعاً غالباً. واهتمَّ بالتخلُّص بين أجزاء القصيدة فجعل أبياتها متلاحمة مُتناميَّة لا يظهر الفصل فيها بين المقدمة والغرض، أمَّا خاتمتها فقد أكثر فيها من الافتخار بشعره خاصَّة في قصائد المدح والفخر والرثاء المذهبي.

أمَّا قصائد الوصف والأخوانيات والغزل والرثاء والهجاء فيظهر فيها اتجاهه الذاتي وتشيع فيها الوحدة الموضوعيَّة فتظهر قصائده كالكائن الحي إنْ بُتِرَ منها بيت ظهر التشويه والخلل. يرى عمر الساريسي أنَّ الوحدة العضويَّة تتكون من وحدة نفسيَّة واحدة وتكون العلاقة بين أقسام القصيدة من مقدمة وموضوع وخاتمة متماسكة قوية، ونامية نمواً طبيعياً [1].

واهتمَّ الصنوبري كغيره من الشعراء بتخلصاته فظهرت قصائده متماسكة لا يظهر الفصل بين أجزائها ولا نُغالي إنْ قلنا بأنَّ شعر الصنوبري يتسم بوحدة عضويَّة ووحدة موضوعيّة على حدٍ سواء.

إنَّ شعر الصنوبري يُقسم إلى قسمين:

الأول: التقليدي وما تجدَّد فيه: وقد ظهر في شعر الصنوبري على قسمين:

القصائد التي تُشكِّل بُنية وتقسم إلى مقدمة وغرض وخاتمة، وهذا النوع من الشعر تقليدي ، قاله الشاعر إمَّا تقليداً للقدماء أو لإثبات شاعريته وقدرته على الإتيان بمثله. واهتمَّ بمقدماته وتخلُّصه وخاتمته، كما يقول أحمد غضيب: "لقد نالت الافتتاحيات والتخلص والمقطع عناية النقاد القدامى من قبيل إيمانهم بوحدة القصيدة الموضوعيَّة" [2].

---

1) أنظر: الساريسي، عمر عبد الرحمن، الشعر في العصر العباسي (المؤثرات والظواهر 132هـ-656هـ)، ط1، دار حنين للنشر والتوزيع، عمان، 2006م، ص 163

2) غضيب، أحمد شاكر، القصيدة العباسيَّة في النقد العربي الحديث، دار الضياء، عمان، 2001م، ص24

قصائد تجديديَّة تطورت عن الأغراض التقليديَّة، وقد قام الصنوبري بتجديد طريقة البناء فيها، لتصبح قصيدة تتصف بالوحدة وتخلو من الأقسام كطريقة القدماء، فكان يهجم على المدح أو الفخر بدون مقدمة، كمدحه لسيف الدولة؛ حيثُ تربط أبياتها لُحمة فنية نفسية ونمت نمواً طبيعياً لا يمكن الفصل بين أقسامه، لأنه قام بنسجه نسجاً مُستخدماً لغة شعرية وصور إيحائيَّة وموسيقى عالية موقَّعة تجعل من قصيدته بنية واحدة. وخلت قصائده من الشكل التقليدي –المقدمة والرحلة والغرض– وأصبحت كلها من أول بيت لآخر بيت تتحدث عن الممدوح وتمدحه أو المرثي وترثيه.

الثاني: الأغراض الجديدة، والتي نشأت في العصر العباسي، وكلُّها استخدمها الصنوبري بطريقة مباشرة دون مقدمات، وكان لذوق العصر والحضارة الفضل الكبير بتخلُّص الشاعر من أقسام القصيدة لتصبح نسيجاً يتسم بالوحدة الموضوعيّة[1]، وبعد تعقب للأغراض الشعريَّة في شعر الصنوبري في ديوانه وجدتْ الدراسة أنَّ الأغراض المتجددة أنَّ الصنوبري جدَّد في طريقة بنائها، لتصبحَ ذات وحدة موضوعيَّة، كالمدح الذي أصبح الشاعر يهجم على المدح دون مقدِّمة أو رحلة، وحالها هذا لا يختلف عن قصائده الجديدة التي صاغها مُجدِّداً في طريقة بنائها كالشعر الذاتي والأخواني وشعر المجون والحكمة والزهد وشعر الألغاز مُشكِّلة وحدة موضوعيَّة مترابطة ونامية.

وفي عصرنا الحديث ونتيجة تفاعل الثقافات بين الشرق والغرب، دعا بعض الدارسين إلى التصريح بالقول بأنَّ الشعر التقليدي كالتجديدي يحوي وحدة عضويَّة وموضوعيَّة وخاصة بعد تعرُّفهم على دراسة الشعر القديم وفقَ مناهج النقد الغربيَّة وخاصَّة البنيوية والأسطوريَّة والتي أَقحم الناقد علوماً كثيرة لإثبات وجهة نظره، وقبول الآخر لصنيعه.

---

1) انظر: الساريسي، عمر عبد الرحمن، الشعر في العصر العباسي (المؤثرات والظواهر 132هـ–656هـ)، ص163

وظيفة الشعر عند الصنوبري:

لقد تأثَّر الصنوبري كثيراً بالبحتري ويظهر تأثيره بالقصيدة التي قالها ليُظهر رؤيته الشعريَّة من خلالها، وهي تُحاكي قصيدة البحتري التي قالها قبله وأظهر بها رؤيته الشعرية .

لا شكَّ أنَّ الصنوبري شاعر مجدَّد أخذ على عاتقه التجديد في الشكل والمضمون. ولا يختلف فهمه للشعر عن نقادنا المحدثين، إذْ يرى بأنَّ الشعر مألوفٌ ومبتدعٌ –تقليدي وتجديدي– والمعرفة بالشيء هي أوَّل خطوة للنجاح عند الشاعر، يقول الصنوبري:

(البسيط)

ومُدَّعٍ بصراً بالشِّعرِ قلتُ لهُ: والقولُ قولان: مألوفٌ ومبتدَعُ[1]

ويرى الصنوبري الشعر لغة عواطف ومشاعر، ويستخدم قلبه لفهمه لا عينيه، ويقول موضِّحاً رؤيته الشعرية:

(البسيط)

ما يُبْصِرُ الشِّعْرَ إلاَّ مَنْ لَهُ بَصَرٌ في قلبهِ ليسَ في عينيهِ يا لُكَعُ[2]

وللصنوبري قصيدة يوضِّح بها رؤيته حول الشعر تأثَّر في صياغة موضوعها بالبحتري الذي له أيضاً قصيدة يوضِّح فيها رؤيته الشعريَّة ومطلعها:

(الكامل)

يا منْ تُعيِّرني بأنِّي شاعرٌ عيِّرتِني بمكارمِ الأخلاقِ

لا تعجلي وذري الملام سفاهةً فالشِّعرُ أحسنُ زينةِ العُشَّاقِ

لو لمْ يكنْ في الشعر إلاَّ أنَّه في مدحٍ وصلٍ أو هجاءِ فراقِ

أو ما علمتِ بأنَّ فيه فضائلاً أُنسُ الوحيدِ وراحةُ المشتاقِ

---

1) ديوان الصنوبري، ص 299

2) ديوان الصنوبري، ص 299

أو وَصفِ وجهٍ مثلِ وجهِكِ لمْ يزلْ   أبداً يفوقُ الشَّمسَ بالإشراقِ

وبهِ يُعزَّى كلَّ يومِ تفرُّقٍ   وبهِ يُهنَّا كلَّ يومٍ تلاقي [1]

فرؤيته للشعر جاءت ردَّاً على مَنْ عيِّرته بأنَّه شاعر للانتقاص من قيمته، "وهذه الحالة هي التي وصل إليها حال الشعراء في العصر العباسي فقد انحطت قيمة الشعر والشعراء وارتفعت قيمة الكتاب والمنادمين، واقترنت مهانة الشعراء بهوان حرفة الشعر"[2]. فيرد على تعييرها له بأنَّ الشعر بنظره يحضُّ على مكارم الأخلاق، وهو أجمل ما يتناقل بين العشاق، ويأنس به الوحيد وفيه راحة وتصبُّر لمن يشتاق، فالصنوبري في رؤيته للشعر بما يتناسب مع بيئته ومجتمعه يجعل شعره شعراً عباسياً تجديدياً بكل ما في التجديد من معنى، ويمدح جانباً مهماً من جوانب عمود الشعر العربي يبرز في شعره، وهو مطابقة اللفظ للمعنى. وهو ما تطرقنا إليه في الحديث عن الدقة في الاختيار للغته.

إنَّ الشعر في العصر العباسي صناعة، ولهذه الصناعة قوانينها التي تتحكم بشكلها وإطارها الخارجي كما يرى ذلك الجاحظ. "فاهتمام الشعراء بالجمال الشكلي لا يقل عن اهتمامهم يالمحتوى الداخلي، وعندما كان الشعر مرتبطاً بالسمع كان اعتماده في الدرجة الأولى على التناسق والتوازن والتماثل والتطابق والتقابل الذي هو سبيل إلى التلاؤم، والتناظر وغيرها، مما ينطوي تحت لواء الإيقاع الموسيقي، فالألفاظ في الأسماع لا يقل وقعها في النفس عن الصور في الأبصار"[3].

وبما أنَّ الشعراء الشاميين لم يخرجوا كما قال ابن رشيق وغيره من النقاد القدامى على طريقة البحتري، فهو معلمهم ومذهبه هو مذهبهم الشعري، يقول ثروت أباظة عنه:" البحتري، ذلكَ الصائغ العبقري، لم

---

1) ديوان الصنوبري، ص 361-362

2) المومني، قاسم، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، ص295

3) حسين، عبد القادر، فن البديع، ص28

تعرف العرب قبله موسيقى كتلك الموسيقى التي يعزف بها شعره في أناقة من الأسلوب وفي أعراس من اللفظ، وقد التأمَ كلاهما على المعنى الشريف الذكي، فكانَ هذا الشعر الخالد "[1] .

أمَّا الموسيقى، فقد تفنَّن الصنوبري بأوزان شعره وقوافيه واستعان بالتكرار والبديع جاعلاً من موسيقاه موحية تتفاعل مع مشاعره وانفعالاته فتزيد من دورها في الإبلاغ والتوصيل للمتلقين، يقول الصنوبري:

(الكامل)

أوْ نعتِ نَدمانٍ يَظَلُّ بِمجلسٍ ... لا بالمَلولِ له ولا المُذَّاقِ

أو رَجعِ عودٍ يستبيكِ برجعه ... والرَّاحُ بارزةٌ بِكفِّ السَّاقي

وكفاك أنَّ الشِّعرَ فيه غرائبٌ ... ما إنْ تزالُ قلائدَ الأعناقِ[2]

فالشعر تحمل موسيقاه المُتعة واللذة، ويكفي ما فيه من غرائب تثير الدهشة في نفس المتلقي. إذن فالصنوبري يرى بأنَّ الشعر يقسم إلى قسمين:

الأول: الأغراض كالمدح والهجاء والغزل والوصف والمنادمة والحكمة والأخلاق...

الثاني: الجانب الفني بما يضمه الشعر من بلاغة بأقسامها كالبيان والبديع وقول الشعر بما يتناسب مع الغناء من حيث ألفاظه السهلة وأوزانه المجزوءة والخفيفة وإيقاعاته الداخليَّة والخارجيَّة وقافيته، وما يحويه من طرائف وغرائب، وهذا ما جعل ابن رشيق وغيره من النقاد يصفون شعره بالجودة، وكذلك شوقي ضيف يمتدح عنايته بصنعته الشعرية[3].

أمَّا صوره الشعريَّة فقد أبدع الصنوبري فيها وأغرب؛ إذْ اعتمد فيها على الإيحاء الشعري البلاغي واللوني

---

1) أباظة، ثروت، القصة في الشعر العربي، سلسلة كتابك، عدد 29، دار المعارف، مصر، 1977، ص45

2) ديوان الصنوبري، ص 361-362

3) انظر: ضيف، شوقي، العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1973م، ص6

والحركي والحِسِّي لإثراء صوره والتعبير عن حالته النفسيَّة وانفعالاته للتأثير بالمتلقي، ولجأ الشاعر إلى التشخيص كوسيلة ليعبِّر عمَّا في نفسه عن طريق مُخاطبة الجمادات." قال العتابي: الألفاظ أجساد، والمعاني أرواح، وإنَّما تراها بعيون القلوب، فإذا قدَّمت منها مُؤخراً،أو أخَّرت مقدَّماً أفسدتَ الصورة وغيَّرت المعنى"[1]. يقول: (الكامل)

وبَلاغَةٌ تَجلو العُقولَ وحِكمةٌ ما إنْ تَزَالُ تُبَثُّ في الآفاقِ [2]

إنَّ الشعر العباسي فيه تجديد في المعنى والصياغة والأُسلوب والصورة، بالرغم من الإطار التقليدي، الذي يدور فيه،" وقد خرج هؤلاء الشعراء بأساليب تعبيرهم عن المألوف في الشعر القديم الذي أسَّسَ عليه اللغويون والنقاد قواعدهم، وأصبحت لغته أداة تخدم انفعالاته وحالاته النفسية ورغباته الدفينة" [3].

أنَّ الصنوبري التزم في شعره ما التزم به كل شاعر فحل كما يظهر في ديوانه؛ فألفاظه سلسة وتتصف معانيه بالصِّحة والشرف كما يظهر ذلك في اللغة التي اختارها الصنوبري في شعره، ومُشاكلة اللفظ مع المعنى وشدَّة اقتضائهما معاً مع القافية والتحام أجزاء النظم والتئامها على تخيُّر من لذيذ الوزن ويظهر ذلك في الموسيقى التي اختارها في شعره، فقد استخدم كل حروف اللغة روياً، واستخدم كذلكَ البحور الشعريَّة في شعره؛ إلاَّ أنَّه طوَّع شعره باستخدام ألفاظه وأوزانه وقوافيه؛ فجاءت مُتلاحمة مُتشاكلة لا يظهر فيها نفور، أمَّا صوره فقد أصابَ في أوصافه وقاربَ في تشبيهاته وناسبَ بين المستعار منه للمستعار له بصور إيحائيَّة مزج بها مشاعره لتصبح لغته انفعاليَّة، وهذا نجده في وصف الطبيعة والشعر الذاتي ورثاء ابنته. مما لا يدعْ مجالاً للشك بأنَّ الصنوبري شاعر قدير قام بزخرفة شعره وإيقاعاته

---

1) العسكري، أبو هلال الحسن بن عبدالله، كتاب الصناعتين الكتابة والشعر، ص161

2) ديوان الصنوبري، ص362

3)عبد الله ،صالح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، ص 17

لتناسب الحضارة والذوق السائد في عصره، وهذه الزخرفة الشكلية لشعره شابه في شكل شعره شعر أبي تمام، فالصنوبري شاعر غنائي وذاتي تغنى للجمال، وأحب كل ما فيه من طهر وبراءة. بحث عن كل شيء طريف ومخترع فأجاد به وكان ديدنه في شعره إبراز شاعريته والبحث عن منزلة يستحقها بين شعراء عصره لما كان يرى من تدفق في الشاعرية والإجادة في كل شعره المتسم بالتجديد شكلاً ومضموناً.

والدارسة منى عبد الهادي وجدت بأنَّ الصنوبري شاعر طبع لا صنعة، استعان بالبديع لزخرفة شعره[1].

وأُخالف ما قالته الدارسة، ولعلها وجدت تأثره وتتلمذه على شعر البحتري سبباً في اطلاق هذا الحكم، واستندت أيضاً على رأي الآمدي وتعصُّبه للبحتري على حساب أبي تمام –في كتاب الموازنة بين الطائِيَيْن– حيثُ جعل البحتري شاعر طبع تعصباً وأبي تمام شاعر صنعة.

وترى الدراسة أنَّ الصنوبري شاعر صنعة ينتمي لمدرسة البديع – ومدرسة البديع هو الشكل الحقيقي للتجديد– وتأثَّر بشعراء مدرسة البديع كأبي تمام والبحتري، وخرج شعره يُحاكي شعرهما بعد تتلمذه على شعرهما، وأخذه إيجابيات كل من الشاعرين. وابتعدَ عمَّا عابه النقاد من شعرهما، فكان شعره ناياً يُطرب، يلعب بأوتار القلوب ويُؤثِّر بالمتلقي ويُشْعِرهُ باللذة الفنِّيَّة المُحصِّلة من شعره.

---

1) انظر: عبدالهادي، منى، التجربة الشعريَّة في شعر الصنوبري، ص211

الفصل الثّالث: الدراسة التطبيقيَّة

وتضم:

1- قصيدة " بكِّر " في وصف الربيع

2- قصيدة " شجرة الدُّلب " من الشعر الذاتيَّ

الفصل الثالث: الدراسة التطبيقيَّة

اهتمَّ الصنوبري بشعره كثيراً، وقد اهتمَّ كثيراً بلغته وصوره وموسيقاه وبنى قصائده بناءً يشبه النسيج؛ ليصل لكمال الشعر وجماله. وأكثر من الزخرفة والتزيين في كل قصائده فغدت قصائده عرائِساً. وسيقوم الدارس بالتدليل على ما ذهبَ إليه من توجه الصنوبري إلى التجديد بقسميه المتجدد والجديد، بدراسة قصيدتين ظهر التجديد فيهما شكلاً ومضموناً. وسيقوم بدراستهما دراسة أُسلوبيَّة وتأويليَّة لبيان التجديد في شعره.

القصيدة الأولى: في وصف الطبيعة: قصيدة "بَكّر" (المنسرح)

1- بكِّرْ فإن الشتاءَ قد بكَّرْ	ما قَصَّرَتْ سُحْبُهُ ولا قَصَّرْ
2- بكِّرْ عليها زهراء تمنحُها الـ	ـكواكبُ الزُّهرُ كوكباً أزْهَرْ
3- حَثَّتْ سُقاةُ الغَمامِ أكؤُسَها	فالأَرضُ سَكرَى وكيفَ لا تَسكَرْ
4- طَوَتْ رُباها غبارَها فَصَفَا الـ	ـجوُّ وقد كان وجهُه أَغْبَرْ
5- غِيثَتْ فَسُرَّتْ وسُرَّ ساكنُها	واستبشرتْ بالغيوثِ واستبشَرْ
6- ذا أخضرُ الصَّعْتَرِيِّ مُنْصَرِفٌ	عنه وهذا الحَماحِمُ الأحمرْ
7- مُسْتَخْلَفٌ منه في مجالسنا الـ	نّمامُ والمرزَجُوشُ مُسْتُوزَرْ
8- وناعمٌ من بنفسجٍ نَعِمَتْ	نفسي به في المشمِّ والمنظرْ
9- ونرجسٌ مُضْعَفٌ تضاعَفَ فيـ	ـه الحسنُ في أبيضٍ وفي أصفرْ
10- كأَنَّ من جوهرٍ تُنُوسِخَ أو	كأَنَّ منه تُنُوسِخَ الجوهرْ
11- الدرُّ والتبرُ فيه قد خُلطا	للعينِ والمسكُ فيه والعنبرْ
12- وهاتِ أُتْرُجّنا الكبارَ فَمَنْ	عايَنَهُ من معاينٍ كَبَّرْ

13- وهاتِ تُفّاحنا الذي هُوَ مِنْ	عطرِ ذوي العطرِ كلِّهم أعطرْ
14- مُلَمَّعٌ فهو أبيضٌ أحْمَرْ	كما تراهُ وأصْفَرٌ أَخْضَرْ
15- فالحمدُ للّهِ حَمْدَ مبتهِجٍ	بما قضاهُ عليه أو قَدَّرْ
16- لئن مضى الصيفُ وهو يُشْكَرُ فالشـ	ـتاءُ أيضاً في فِعْلِهِ يُشْكَرْ[1]

تمهيد نظري

تأتي أهمية الصنوبري – موضوع الدراسة – في أنَّه شاعر الطبيعة الأول في العصر العباسي الثاني فقد هام بالطبيعة وشُغِلَ بوصفها. والواقع أنَّ الصنوبري لم يترك جانباً من جوانب هذا الموضوع دون أن يُشارك فيه، حتى ليبدو ديوانه كأنَّه ديوان لوصف الطبيعة من بدايته حتى نهايته، مما دفع محمد راغب الطَّبَّاخ لتأليف كتاب في شعره أسماه "الروضيات"، كذلك أكثر الدارسون من دراسة شعر الطبيعة في شعره في مؤلفات عديدة قمت بالرجوع إليها في هذه الدراسة، فشعره في الطبيعة لوحات رسمتها ريشة فنان مشغوف بها، مفتون بحبِّها، يعيشُ لها حياته، ويهبها كل طاقاته الفنِّيَّة، فهو يصف الفصول والمائيات والرياض والأشجار والفاكهة والزهور، ويصف أماكن المنادمة والمجون فيها.

قصيدة " بكِّر" من قصائد وصف الطبيعة التي صاغها الصنوبري. وهي لوحة حيَّة تفيضُ بالحياة والنشاط والحركة. لكل شاعر رؤية– في قصيدته– وتظهر رؤية الصنوبري جليَّة فيها: بأنَّ الدهر في حالة رضى عن الشاعر، ويقوم بكل ما فيه خير له لذا فهو يُبكِّر في الفصول ليستمتع الشاعر بها، ويجب أنْ يستغل الوقت ليحظى بما يُريد من مُتع في الفصول التي يُحِب. وهي رؤية اشترك فيها كثير من الشعراء القدماء والمحدثين، ولا أُغالي إنْ قلت إنَّها رؤية كونية وإنسانيَّة.

---

1) ديوان الصنوبري، ص81

لقد شعر الصنوبري أنَّ الحظَّ إلى جانبه وعليه أنْ يستغل رضا الدهر عليه، فلا يتأخر في عبِّ المتع واللهو، والاستمتاع بجو الفرح والسرور مع رفاقٍ يُحاكونه حباً للحياة وللطبيعة، "ويظهر التعبير عن أحاسيس النفس والمشاعر الذاتيَّة في الشعر الذي اتخذَ من الطبيعة موضوعاً له، فقد شخَّصَ الشعراء الطبيعة وجعلوها تشاركهم مشاعرهم مُشاركة وجدانيَّة عميقة "[1]. وأمدّتهم بطاقة إيحائيَّة فانفعلوا بوصفها، وأضفوا عليها الحركة والحياة، فبدتْ كائناً حيَّاً يرقص ويتزيَّن كالبشر في الأفراح، وما أفراح الطبيعة إلاَّ الربيع، الذي يجلب الخير والحياة والجمال للأرض وللكائنات.

وقد قام الدارس بتقسيم القصيدة إلى الأقسام التالية بحسب التحولات الانفعالية فيها:

أولاً: تأمل الحياة والطبيعة، الأبيات (1–2): (المنسرح)

1. **بكِّرْ فإنَّ الشِّتاءَ قد بكَّرْ ما قَصَّرَتْ سُحْبُهُ ولا قَصَّرْ**
2. **بكِّرْ عليها زهراءَ تَمنحُها الـ ـكَواكِبُ الزُّهرُ كَوكباً أَزْهَرْ** [2]

ولمَّا كانَ الإبداع يستثمر طاقات اللغة، فقد قام الصنوبري باللعب باللغة مُستثمراً في إبداعه ألفاظها وتراكيبها وأنساقها، عامداً إلى التحولات في استخدام اللغة للكشف عن بواطن نفسيته مُتأملاً ومعتبراً. "أمَّا مفردات القصيدة فغالبيتها ذات موسيقى قوية ومصوغة بشكل فيه كثير من الإيجاز حيث لا توجد كلمة زائدة، ولا نستطيع تبديل كلمة واحدة دون أن نُضعف بناء القصيدة بأكمله"[1].

وهذا ما ندعوه بالاختيار، وهوقسمان: نفعي ونحوي، وقد اهتمَّ الصنوبري فيه كثيراً في لغته الشعريَّة .

استخدم الشاعر فعل الأمر **(بكِّرْ)** وهو خطاب من النفس التي تريد السيطرة على هذا الجسد الذي يُحاول

---

1) عبد الله، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي ، ص 25

2) ديوان الصنوبري، ص81

3) الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين، ص 275

الركون إلى الكسل، فالنفس عاشقة، والعشق حاجة للنفس تُقاوم أعضاء الجسم ليرشف المتعة ويشفي الغليل برؤية الطبيعة، وعلاقة الشاعر الشاب مع الزمن علاقة تعاطف ورضى، فالدهر يُهادن الشاعر في شبابه، ويساعده على التمتُّع به قبل أنْ يكبر سنُّه فيغدر به ويُلحق به المصائب والأمراض.

لذلك فالشاعر مُقبل على الحياة وهائم بجمالها؛ لأنه بمأمن من غدر الدهر له، فالشاعر يرى ذلك من خلال نوعيِّة الحياة التي يحياها. وبدأ الشاعر بالاستهلال، وهو عنصر توصيلي وظيفته ربط الشاعر بالمتلقي أي التواصل، وتظهر براعة الاستهلال عندما يصبح لوحة مُزخرفة تلفت الأنظار إليها، وتُبهر المتلقي ببريقها وترضي رغبته. واستخدم الشاعر التكرار لحرف الراء في التصريع (بكَّرْ، قصَّرْ) تصريعاً، والتصريع فيه حلاوة وموقعٌ في النفس لدلالته على القافية– ولقد كان الصنوبري يعتني باستهلاله ويصرِّعه غالباً– ويركِّز على التكرار الصوتي لإثراء المعنى، فالشتاء بدأ مُبكراً هذا العام وظهرت مُقدمات مجيئه. وَركَّز على الجانب الإيقاعي في البيت الأول من خلال جعل الروي الراء المقيَّدة ساكنة، والراء صوت لساني تكراري فيه نوع من التنفيس لتكرار حركة اللسان، وكأنَّ فيه زفيراً مع حركة السكون والتي تشي بالثبات والتقييد. ويعود اختياره للروي إلى أنَّه كانَ منفعلاً وقلقاً، واختاره لأنه من الحروف المجهورة التي تشي عن حالة الشاعر النفسيَّة واضطرابه. أضف إلى ذلك أنَّ الراء من حروف كلمة الربيع، والنبر في الراء يرتفع عن باقي حروف الكلمة. فقام بتكراره في البيت الأول ثلاث مرات، ويظهر من هذا التكرار للأصوات خدمة للإيقاع في القصيدة، فكلماتها سهلة بسيطة من اللغة المحكيَّة، ولجأ إلى تقريبها من الغناء عن طريق اختيار الألفاظ الموقَّعة وتكرارها، كما اختار لها وزن بحر المُنسرح ثنائي التفعيلة وهو من البحور السريعة التي يقترب الشاعر في إلقائها من المُغني بما فيه من تفاؤل وفرح بالحياة وتجدُّدها؛ ليعبِّر عن تجربته الشعوريَّة، ولعلَّ اختيار هذا البحر يعود إلى القلق المصحوب بالرغبة، فهو يرغب باغتنام الوقت للهو، وفي نفس الوقت يخاف من أنْ يمر الوقت مُسرعاً قبل أن يغتنمه.

فالاضطراب والقلق يجعل الشاعر مُتَعَجِّلاً، وشاعرنا اختار بحراً سريعاً ليوافق ما في نفسه من عجلة، فهو في سباق مع الزمن. ومع التكرار للفعل إيحاءً بالحدث المرتبط بالزمن، استخدم الفعل الماضي (بكَّرْ، قَصَّرَ، قَصَّرْ) وهو يدل على قِصَر الزمان وانتهاء الحياة وسرعة انقضائها؛ فعلاقته مع الزمن، علاقته مع الآخر، الذي هو نقيضه، هي علاقة عداوة، مع أنَّ هذا العدو يُهادن الشاعر ويخلق جواً من الانسجام، ويوفِّر له الوقت بالتبكير بالفصول ليحظى بكل متعة وبهجة قبل أن ينقلب عليه. ويجب على الشاعر أن يستغل رضاه ويجني كل متعة ممكنة في الحياة قبل أن يتبدل حاله مع الزمن فيغدر به. وكما مرَّ في الدراسة فإنَّ الشاعر كثيراً ما كان يشكو الدهر، وبعد أن تقدمت به السنُّ وماتت ابنته ليلى، نراه انقطع عن اللهو واستشعر موته بعد أن أبان له الدهر غدره. وكرَّر الفعل المضارع المسبوق بالنفي في (ما قَصَّرَتْ) و(لا قَصَّرْ) ونفي التقصير في العمل يدل على قيامه بالعمل على أتمِّ وجه، فالسحب أكثرت من سقاية الأرض مُبشِّرة بالحياة للأرض. يعيش الشاعر – هنا– حالة من التأمل والانفعال وفي نفسه خوف وقلق من ضياع الوقت.

ووجد الشاعر أنَّ الزمن يُسابق الإنسان ويظهر ذلك في تبكير الفصول، فالعمر ينقضي بسرعة وعليه عدم تضييع الوقت بالكسل. <u>ووجد الصنوبري أنَّ الحقيقة هي زوال الإنسان مقارنة بالزمن الذي لا يزول. والشاعر يستشعر قصر الزمن المرتبطة بمجيء الفصول قبل أوانها، وخوفه من انقضاء العمر قبل أنْ يُعايش الملذات في لقاء معشوقته الطبيعة.</u>

و في بداية البيت الثاني كرَّر فعل الأمر(بكِّرْ) مرة ثانية مستعيناً بتكرار البداية تكراراً رأسياً (عامودياً)، فالشاعر فرح يترنَّم بتكرار الأصوات نفسها عاكساً مشاعره وتلهُّفه، لاقتناص اللحظة الزمنيَّة التي لطالما انتظر مجيئها، ثُم استخدم الجناس في ثلاث كلمات (زهراء، الزُّهرُ، أزْهَرْ) وكلها تحوي حرف الراء الموقَّع. والشاعر يؤكد على سعيه في التبكير، يريد استغلال الوقت الذي يُحبُّ لقاء الطبيعة. واستخدم

لفظة الزهر ولونه الأبيض الذي يُحاكي النور والضياء للكواكب المضيئة ليلاً، وكأنَّ الزهور استعارت لونها ونورها من الكواكب المضيئة. واستعان الشاعر في رسم صورة الأزهار التي تُحاكي الكواكب المضيئة بحاسة البصر التي تدرك النور، فالزهر يشي بالنور والبياض وهو اللون الأبيض. والتكرار لكلمة الزهر يُعطي بُعداً صوتياً إيقاعياً ذا دلالة تقوم على التركيز والتأكيد وذو وظيفة بنائيَّة. فالملذات في وقتها الحالي صفقة رابحة فإنْ ذهب وقتها، أصبحت صفقة خاسرة لأنَّ الزمن لا ينتظر أحداً. وقام بتكرار الأصوات (الراء والزاي والباء) وهي من الحروف المجهورة التي تتصف بحركة قوية، تثير انتباه السامع. ويدل تكرارها على القلق وعدم الارتياح النفسي بما يُعانيه من اضطراب وقلق.

مقارنة مع تكرار حرفي (الكاف والصاد) من الحروف المهموسة التي تتسم بالهدوء، وتعتمد على الحس المرهف وتوقظ حركة الوجدان. فالحروف المجهورة تكررت أكثر من المهموسة، مما يدل على حالة الاضطراب والقلق التي تلح على الشاعر، فيحاول أنْ يكون هادِئاً لكنه لا يستطيع السيطرة على انفعاله وخوفه من ضياع الفرصة التي قدَّمها الدهر له. وتكرار ضمير الغائب الهاء في (سُحُبَه، عليها، تمنحها) للدلالة على حالة التشظي التي يعيشها والضعف المُخيِّم عليه جراء فكرة أنَّ الزمن هو المُسيطر على أفعاله وعلى نفسه، وهو يُحاول التحرر من قيوده بأن يسبقه بالتبكير.

وتكرار الأسماء جناساً في (زهراء، الزُّهرُ، أزْهَرْ) وما يُحدثه ذلك من تناغم موسيقي باعتماده على تكرار إيقاع وأصوات الحروف فيها. وتكرار التركيب المماثل في (ما قَصَّرَتْ سُحْبُهُ، ولا قَصَّر) بما فيه من نفي يندرج تحت التنغيم (النبر المقامي)، وما فيه من تلوين صوتي يخدم الإيقاع ويُثريه، فيُعبِّر عن هاجس يغلب على الشاعر، ألا وهو الخوف من ضياع الفرصة.

ثانياً: صور موت الطبيعة في الشتاء مقابل حياتها في الربيع، الأبيات (3-5): (المنسرح)

3. حَثَّتْ سُقاةُ الغَمامِ أكؤُسَها فالأَرضُ سَكرَى وكيفَ لا تَسكَرْ

4. طَوَتْ رُباها غبارَها فَصَفَا الـ ـجوُّ وقد كان وجهُه أَغْبَرْ

5. غِيثَتْ فَسُرَّتْ وسُرَّ ساكنُها واستبشرتْ بالغيوثِ واستبشَرْ

وفي البيت الثالث اختار الشاعر الفعل(حثَّ) وما يستدعيه من إيحاء من باب المبالغة في طلب سقوط المطر. يروي الشاعر قصة تبكير الشتاء في فصل الخريف، لقد جاء الشتاء قبل أوانه، وبدأت الأمطار تنهمر على الأرض، وشبَّه الغمام وانهمار المطر على الأرض بالجواري اللواتي يسقين الأرض؛ فتصبح الأرض سكرى بهذا الشراب (المطر)، مستعيناً بعنصر الحركة لإثراء الصورة، والكشف عمَّا بها من إيحاء. ومن المعلوم أنَّ الخمر عندما تدور الجواري بها في مجالس المجون تجلبُ السعادة للندماء، فبعد شربها يترنم الندماء طرباً، وكذلك أصبح حال الأرض بالمطر، فأصبحت سكرى بعد شرب الأمطار التي انهمرت بغزارة حتى بالغت في ريِّها. والشاعر في هذا المشهد يستحضر صورة أثيرة على قلبه، وهي صورة مجالس المجون، لذلك فهو هاجسه الذي يلحُّ على فكره، فيعمد إلى بناء صورة ارتواء الأرض بالمطر كارتواء الندماء بالخمر لما ينتج عن الصورتين من بهجة وسرور، إذْ بنى صورة سقوط المطر بصورة لطالما انتظرها وهي عقد مجالس المُنادمة وشرب الخمر. ويقوم بتكرار حرف الراء ثلاث مرات في (الأَرضُ، سَكرَى، تَسكَرْ) وأيضاً يقوم باستخدام الجناس (سَكرَى، تَسكَرْ) مما يثري عنصر الإيقاع الذي يوافق حال الشاعر النفسيَّة وانفعاله. ويستخدم الاستفهام بكيف (وكيفَ لا تسكر) لتأكيد تحقق رواية الأرض بالمطر، فعدم النفي يعني تأكيد الفعل (فالأرض سكرى)، ويستدعي ذلك دور الشتاء في عملية الانقلاب والتحول والذي يجدِّد حياة الأرض بظهور الزهور والورود في فصل الربيع. ويظهر التحوُّل بتغيُّر الفصول وسقوط المطر الذي يُحوِّل الموت على الأرض إلى حياة للطبيعة والكائنات. ويظهر في

التحوُّل والثَّورة انسجام بين الشتاء الذي يُعطي أسباب الحياة وبين الربيع الذي يُنمِّي الزرع والزهر، فلكلٍّ دوره في التحوُّل والحياة ، ويكمِّل أحدهما دور الآخر. فالأرض تشرب ماء الشتاء لاكتساب النشوة ليخرج الزرع وتحيا الأرض، والندماء يشربون الخمر لاكتساب النشوة ليشيع جو الفرح والسرور في المجلس.

وفي البيت الرابع استخدم الشاعر الاختيار النفعي باختياره الفعل الماضي (طوى) لما فيه من ليونة وتثنٍّ في عملية التحوُّل والقلب، فالرُّبى تقوم بطوي الغبار، يساعدها في ذلك الغيث الذي يُصفِّي الجو بسقوطه، فالشاعر يلتقط المشهد وتحوُّلَه من الخريف بغباره ورياحه العاتية إلى الشتاء بانقلابه وغيثه وخيره، وبنفس السرعة يتحوَّل إلى الربيع بزهوره وثماره، فيجب أن يُسرع لأنَّ الفصول تأتي–بفعل الدهر– مسرعة وتذهب مُسرعة، وكأنَّه يبوح بما في نفسه: ولسان حاله يقول: يجب الإسراع في اقتناص الفرصة، وعبِّ الملذات قبل انقلاب الدهر عليه فيغدر به. ويكرِّر لفظة (غبار، أَغْبَر) جِناساً، لتأكيد أنَّ الغبار والرياح في الخريف تمنعان الشاعر من المتعة بمجالس اللهو والمنادمة، وعند مجيء الشتاء يصفو الجو ويذهب الغبار بالأمطار التي تصفِّي الهواء وتنقِّيه. واستخدم الأفعال الماضي (طَوَى، صَفَا، كان)، والغاية منه الرجوع إلى الزمن الماضي، وتبيُّن سرعة زوال الفصول وتحكُّم الدهر بها.

واستخدم التشخيص مرتين (طوى رُباها غبارَها، كان وجهُه أَغْبَر)، واستخدام التشخيص ظاهرة شاعت في عصر التجديد عند الشعراء الذين يملكون حِسَّاً مُرهفاً يمزجون شعرهم بمشاعرهم كالصنوبري، فهو يجعل الرُّبى أشخاصاً تطوي غبار الأرض بأيديها، وكذلك للجو وجه أغبر، وكأنَّ حال الشاعر في فصل الخريف يُحاكي وجه الجو فلا متعة ولا سعادة ولا بهجة، فحاله يُحاكي حال الأرض في الخريف كئيبة مُغبرَّة، فالشاعر يكره الخريف ويحب الربيع؛ ويعود ذلك لانتشار الروض والحياة اللتين يُتزيِّن بهما مجالس المجون. ويستخدم الشاعر التشخيص لينظِّم تجربته ويعيد تشكيل الواقع؛ فالخريف فيه ما فيه من رياح وغبار.. والشتاء هو الفاعل بتغيير وجه الجو والعمل على صفاءه، فالشتاء يُحدث الانقلاب وله

قدرة على شفاء الجو من الرياح والغبار، ويشفي الأرض بارتوائها من القحط فيحييها، فالصورتان فيهما تقديم وتأخير فقد قدَّم الصفو على الغبار مستخدماً (كان) التي حملت سمة التحول والتغيُّر من الأسوأ للأفضل. فالاستعارة الأولى تُعطي بُعداً دلاليَّاً جديداً لذاته، فانفعال الشاعر جعل من التشخيص بُعداً دلالياً للذات قبل مجيء الشتاء حيثُ كان مُغبرَّاً ثُمَّ تحوَّل إلى صافٍ بعد مجيء الشتاء. فأصبح الجو معادلاً موضوعياً لحالة الشاعر النفسيَّة.

الشاعر ======== الجو أغبر في الخريف – حالة اكتئاب وضجر يُعاني منها الشاعر

الشاعر ======== الجو صافٍ في الشتاء – حالة السعادة والفرح يشعر بها الشاعر

فالمبدع يُصعِّد الموقف عن طريق بنية الإيقاع، والتكرار ينقل المعاناة وينقل البعد الدلالي المتولد عن الأصوات والجناس. فقد استخدمَ ضمائر الغائب (ها، هـ) لتحديد حال الأرض والجو.

وفي البيت الخامس استخدم الشاعر الفعل الماضي (غِيثَ، سُرَّ، استبشَر) وفي هذه الأفعال يرتد للماضي، حيث تحدث فيها عن الشتاء بالزمن الماضي الذي انتهى زمنه بعد ما قام بإحياء الأرض استعداداً لاستقبال الربيع– شهر الحياة للأرض– بدليل انتشار الزهر ومجالس المنادمة. فبدأ التبكير عندما (غيثت) الأرض بسقوط المطر عليها قبل أوانه، مما جلب سقوط الأمطار السرور للأرض وما عليها (سُرَّت وسُرَّ ساكنها) فالسرور أصاب الأرض وساكنيها بفعل الشتاء فصل الخير والتحوُّل والحياة، و(استبشرت) الأرض بوفرة الأمطار الساقطة عليها مُبشِّرة بفصل الربيع، وفي (استبشر) توقع مستقبلي بالسعادة لكل ما على الأرض، والشاعر ليس مُستثنًى من ذلك. وقد بنى الشاعر قصيدته بناءً نفسيَّاً ارتبط بعنصر الزمن قِصَراً وطُولاً، إذْ جعل الشتاء فصل الشِّدَّة المقترنة بالزمن قصيرة، قياساً بالراحة المنتظرة بعده طويلة، إذ ارتبط زمانها بفصلي الربيع والصيف. وجمعَ غيث على (غيوث) دلالة على كثرة الأمطار التي حظيت بها الأرض، والخير العميم المُتوقع حصوله في المستقبل. واستخدم الفعل

المبني للمجهول (غِيْثَ) وهي من الصياغات التي استغلها الشاعر من كلمة (غَيْث) وتأليف فعل يُجانسها بتقديم الشتاء الغوث والمساعدة للأرض المقفرة والميِّتة ليحييها، فقد قام بتحويل حال الأرض من حال الموت والإقفار إلى القوة والحياة وما يُرافقهما من سعادة. لقد جلب الشتاء السعادة فسُرَّت الأرض وسُرَّ ساكنها، واستبشرت بمستقبل يبهج في فصل الربيع لتصبح الأرض كالعروس التي تتزيَّن وتتراقص بجمالها وحُليِّها لا هدف لها سوى إمتاع نفسها والآخرين المُعجبين برقصها وزهرها كالشاعر. وكرَّرَ الأصوات المجهورة وهي (الألف والراء والجيم والغين والواو) بما تشي هذه الأصوات عن الانفعال والاضطراب لدى الشاعر. وكرَّر الحروف المهموسة (السين والكاف والشين) التي تشي بالهدوء والتنفيس عن الاضطراب والقلق بما تتركه من هدوء في نفس الشاعر. فالأصوات المجهورة أكثر من المهموسة مما تشي بانفعال الشاعر واضطرابه، ومحاولته المحافظة على هدوء نفسه، لكنه لايستطيع السيطرة عليها. واستخدم الشاعر التكرار للفعل(سُرَّتْ، سُرَّ) و(استبشر، استبشَرت)، والجناس للاسم (غِيثَ، الغيوثِ) و(الجو، وجه) وتأتي أهميته في إحداث الإيقاع الداخلي والتناغم الموسيقي، ويعكس ما في نفس الشاعر مما لا يستطيع التعبير عنه بالألفاظ، فالشاعر يتحدث بما يشعر به من خوف حاصل بسرعة انقضاء الزمن، لذا فهو يريد أن يستمتع بالحياة، وما أحسن وقت لها سوى الربيع !!

فعندما تحيا الأرض، وتتكرَّر الفصول ودورة الحياة بالطبيعة تُحاكي إيقاعه المتكرر، فهو طرب لحياته، ويجد أنَّ هذا الطرب ناتج عن قدوم الربيع قبل أوانه.

فالتكرار اللفظي والبديعي – هنا– يقوم على تعميق الإيقاع، وإثراء الدلالة في وعي القارئ. فقد جعل التكرار أداة فاعلة داخل النص الشعري، ويوظِّفها توظيفاً دقيقاً لتصبح أداة جماليَّة وبنائيَّة تُحرِّك فضاء النص وتنقله من السكون إلى الحركة الموسيقيَّة المُوقَّعة.

ثالثاً: صور الحياة في الربيع، الأبيات (6– 14): (المنسرح)

6. ذا أخضرُ الصَّعْتَرِيِّ مُنْصَرِفٌ	عنه وهذا الحَماحِمُ الأحمرْ
7.مُسْتَخْلَفٌ منه في مجالسنا الـ	نّمامُ والمرزَجُوشُ مُسْتَوْزَرْ
8. وناعمٌ من بنفسجٍ نَعِمَتْ	نفسي به في المشمِّ والمنظرْ
9. ونرجسٌ مُضْعَفٌ تضاعَفَ فيـ	ـه الحسنُ في أبيضٍ وفي أصفرْ
10.كأَنَّ من جوهرٍ تُنُوسِخَ أو	كأَنَّ منه تُنُوسِخَ الجوهرْ
11.الدرُّ والتبرُ فيه قد خُلطا	للعينِ والمسكُ فيه والعنبرْ
12.وهاتِ أُتْرَجّنا الكبارَ فَمَنْ	عايَنَهُ من معاينٍ كَبَّرْ
13.وهاتِ تُفّاحنا الذي هُوَ مِنْ	عطرِ ذوي العطرِ كلِّهم أعطرْ
14.مُلَمَّعٌ فهو أبيضٌ أحْمَرْ	كما تراهُ وأصْفَرٌ أَخْضَرْ

وعندما حلَّ الربيع وظهرت الحياة على الأرض، ظهرت عذارى الطبيعة –الزهور– التي نشرت الحياة وصبغت الأرض بألوانها المبدعة، ففي البيت السادس بدأ يصف عذارى الأرض –الزهور– اللواتي يتراقصن في الربيع فيثرن الجمال في النفوس، فقد ظهر الصَّعْتَرِيُّ الأخضر والحَماحِم الأحمر، يا لسعادة الشاعر بالربيع المقيم. واستعان باللون في تشكيل اللوحة الفنِّيَّة للروض، وإظهار ما فيه من جمال في تنوع ألوانه وأشكاله.

وتكرار أسماء الإشارة (ذا، هذا) لدليل على الواقع الظاهر للعيان، فهو يُشير إلى ما يراه بعد تجدُّد الحياة، ولجأ إلى تكرار الحروف كالراء التي كررها ثلاث مرات في (الصَّعْتَرِيِّ، الأخضر، الأحمر) وما يبعثه هذا الجمال للزهور من سرور في نفس الشاعر وانفعاله بهذا الجمال، يظهر في تكرار للحروف المجهورة والتناغم الإيقاعي المُصاحب لها.

وفي البيت السابع لجأ الشاعر إلى تشخيص الزهور التي على الأرض وجعلها دولة فيها الخليفة النّمامُ، والوزير المرزَجُوشُ، لقد جعل للرياحين دولة وفيها مراتب كما في عالم البشر حكاماً ومحكومين، وتحدِّد اختيارات الشاعر في صياغة ألفاظه واختياراته، لذا عمد إلى الاختيار النحوي لإثراء المعنى والدقة فيه، فصاغ اللفظتين (مُسْتَخْلَفٌ ومُسْتُوزَر) على صيغة اسم المفعول، للدلالة على أنَّ هذه المراتب لم تأتِ كما في عالم البشر بالقوة واحتلال المرتبة عنوة –كما في عصره– وإلاَّ استخدمها على صيغة اسم الفاعل، ولكن – برأيه– الرتبة والمركز يأخذه مَنْ يستحقه في دولة الأزهار ويختاره مجتمعه؛ ليشغل هذا المنصب والرتبة، بحسب امتلاكه من صفات تقدِّمه على غيره. وهنا تعريض خفي على ما في دولة البشر من نواقص وظلم لصاحب المعرفة والاستحقاق، وكأنه من زاوية أُخرى ينعى على نفسه عدم وصوله للمرتبة التي يستحقها مع شاعريته المتدفقة وجودة شعره. فيقوم باستبدال دولة الرياحين والزهر وما يتبعها من عدالة وما تجلبه في نفسه على الدولة القائمة وما يراه فيها من ظلم وانتقاص لأصحاب الاستحقاق والشاعريَّة. وعنصر الرفض بادٍ في نفس الشاعر توحي للمتلقي بما يشعر به الشاعر من غضب وتمرُّد على مجتمعه مما جعله يختار مجتمعاً آخر يُفضِّله على مجتمعه الظالم وهو مجتمع الطبيعة، لقد ذاب الشاعر في مجتمع الطبيعة وجوِّها الجمالي، فأصبح يحسُّ أنَّه فرد من مجتمع الزهر. وتخطَّى مرحلة التعاطف مع الطبيعة إلى مرحلة الاندماج والتماثل، ليصبح جزءاً منها، ويجد في هذا المجتمع البهجة والسرور وكل ما يجلب الأمن والسعادة بعد أن فقدها في عالم البشر.

وفي البيت الثامن يلجأ الشاعر إلى اللذة المُحصّلة من البنفسج بشكله ورائحته فهو من الزهور التي يستمد منها الراحة والشعور بالطمأنينة، فقد نعم بهذا البنفسج بالأمن، فالشاعر هائم بالطبيعة ويريد استغلال وقت طويل كي ينعم بلقاء محبوبته الطبيعة، واستعان الشاعر بالاختيار النحوي عن طريق استخدام تركيب (ناعم) اسم فاعل، من باب التكثيف، إذ استعان في وصف البنفسج بالنعومة عن طريق

حاسة اللمس. واستعان بحاسة الشم بإثراء دلالة السرور بانبعاث الرائحة العطرة التي تُشم، كذلكَ استعان بحاسة البصر للون البنفسج الذي يُرى بحاسة البصر(المنظر). ويظهر الربيع في نبض الحياة مما يبعث من حركة ولون والاستعانة بالمحسوس لتعميق وإثراء الصورة. فالشاعر مُنفعل بالجمال الماديّ المحسوس ويظهر انفعاله بتكرار الأصوات المجهورة، (الراء والذال والميم والنون) مما يزيد في إيقاع البيت وموسيقيته وتعميق المعنى. وكرَّر (الحاء) من الأصوات المهموسة التي تشي بالهدوء. ويظهر تكرار الأصوات المجهورة بشكل أكثر من الأصوات المهموسة، مما يُظهر حالة الشاعر النفسيَّة وعدم قدرته على السيطرة على انفعاله. إنَّ التبكير للقاء هذا المحبوب الذي لا يُطيل المكوث يعيِّنُ نوعَ المتعة التي يحظى بها من البنفسج فهو لا يكتفي بحاسة الشم لهذه الزهرة العطرة الشذيَّة، بل يتعدَّاها إلى متعة البصر واللمس أيضاً لما يُشعره ذلك بالسعادة المتولِّدة من الأمن والطمأنينة.

وفي البيت التاسع يصف النرجس بإسناد صفة الضعف ومُضاعفة الحسن والجمال به، وكأنَّه يُشبِّهُه بالعذارى الجميلات، فهُنَّ ضعيفات جسماً لكنَّ قوتهُنَّ في جمالهنَّ الذي يأسر من يراهُنَّ، فالشاعر يشعر بالضعف أمام الطبيعة ويظهر ضعفه أمام النرجس، المُنتشر في الرياض، ويحوي هذا النرجس اللونين الأبيض والأصفر. فيزيد الطبيعة حُسناً. واستعان بتكرار حرفي (الضاد والعين) وهما من الحروف المجهورة التي تدل على انفعال الشاعر برؤيته للطبيعة. وتكرار حرف (الفاء) وهو من الحروف المهموسة التي تدل على الهدوء والسيطرة على المشاعر. فالصنوبري يُجاذبه عشقه للطبيعة، فهو عاشق مُنفعل بما يبصر، وفي نفس الوقت فهو يشعر بالطمأنينة لأنَّه بكَّر في القدوم، واستمتع بجمال الطبيعة قبل غدر الدهر به، لذا فهو مُنفعل وسعيد بما يرى من جمال و براءة وطهارة. وارتكز على زيادة الإيقاع بالاستعانة بالجناس في(مُضْعَف، تضاعَف) مما يدفعه صوتهما الرخيم من الترنم في جمال الطبيعة

والسعادة بهما منفعلاً. لقد استعان الشاعر بعنصر اللون وبالحواس البصر واللمس والشم لإدراك الجمال في الرياض وتأثير جمال هذه الزهور على المُتلقي .

وفي البيت العاشر استخدم الشاعر العكس والتبديل[1] (جَوهَرٍ تُنُوسِخَ، تُنُوسِخَ الجَوهَر)، وانفعال الشاعر بجمال الأزهار جعله يستخدم الاختيار لجمال هذا النرجس فكأنَّ لونه استُنْسِخَ من لون الجوهر أي نُقلَ عنه، أو كأنَّ الجوهرَ نُسِخَ لونه من النرجس، وذلك لجمال ألوان النرجس البرَّاقة التي تُحاكي ألوان الجواهر. والعكس والتبديل من المحسنات اللفظيَّة التي فيها تكرار للتركيب اللفظي، والغاية منه خدمة للإيقاع الداخلي وإثراء المعنى وإقامة التناغم الموقَّع بين شطري البيت. وكرَّر الحروف المجهورة (الراء والنون والهاء) وما يُحدثه ذلك من انفعال يزيد التناغم الإيقاعي للبيت.

وفي البيت الحادي عشر يلجأ الشاعر إلى التشبيه لإبراز غلاء هذه الطبيعة على نفسه، فهي بجمال ألوانها تسلب اللب فالنرجس فيها يشبه الدرَّ الأبيض والذهبَ الأصفر، فهي بألوانها تُشبه المعادن الثمينة البراقة بألوانها وأيضاً رائحتها فواحة كالمسك والعنبر واستعان في تشكيل الصورة بعنصر اللون للمعادن الثمينة وبحاستي البصر في(الدرُّ والتبرُ) وحاسة الشم في (المسك والعنبر).. واستخدم التكرار لحرف الراء في ثلاث كلمات (الدرُّ والتبرُ والعنبر) وهو من الحروف المجهورة التي تدلُّ على الانفعال بجمال هذه الزهور ويثري تكراره الإيقاع الداخلي في البيت.

وفي البيت الثاني عشر يبدأ الشاعر يتذكر ما يلزم لعقدِ مجالس المُنادمة من مستلزمات، فقد طلب إحضار الأترج[2] كبير الحجم، الذي يُشوى فيأكل منه المتنادمون قبل شرب الخمر ونشر جو من السعادة

1) وهو أن يُقدِّم في الكلام جزء، ثمَّ يؤخره. نقلاً عن: الطيبي، شرف الدين حسين بن محمد، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، ط1، تحقيق هادي عطيَّة مطر الهلالي، عالم الكتب، بيروت، 1987م، ص 489

2) الأترج: نوع من الطيور كبير الحجم هو طعام مجلس المنادمة.

والمرح. واستعانَ بحاسة البصر لرؤية هذه الطيور المشوية ، فهي لكبرها مَن أبصرها "كبَّر"، والتكبير هنا له دليل التعجب والشعور بالصدمة لعدم مُتوقَّع، فلو كان مُتوقعاً لما دعا مَن يُشاهدها بالتكبير والاندهاش بحجمها، حيثُ استعان بحاسة السمع التي لازمت حاسة البصر لتوليد الدهشة ونقلها طريق رفع الصوت بما يُثير العُجب. واستخدمَ فعل الأمر(هاتِ) لطلب القيام بفعل لم يقم به الفاعل، واستخدم الشاعر الجناس (عاين، مُعاين)، و(الكبار، كبَّر) وما يشي من إيقاع داخلي وتناغم يزيد من الإيحاء للمتلقي.

وطلب في البيت الثالث عشر إحضار فاكهة المجلس، والفاكهة التي يجب أن تحضر التفاح، لما له من رائحة شذية مُستعيناً بحاسة الشم، فهو يمتاز برائحته العطريَّة التي لا يُشبهها شيء آخر. واستخدم الجناس في كلمة (عطر، العطرِ، أعطر) وما يُحدثه تكرار الأصوات (العين والطاء والراء) وهي من الحروف المجهورة التي تزيد من الإيقاع والتناغم، ولأهمية الرائحة من جهة ولكون الجناس بين هذه الكلمات يخلق إيقاعاً مُنتظماً في البيت لتكرار نفس الأصوات فيه، واستعانَ بتكرار البداية في البيتين

الثاني عشر والثالث عشر بتكرار فعل الأمر (هاتِ) الذي يندرج تحت التكرار العامودي (الرأسي) الذي يقع بين أبيات القصيدة، لما يعكسه من حالة الانفعال والإسراع عند الشاعر قبل فوات أوان المُنادمة.

وفي البيت الرابع عشر يقوم بوصف هذا التفاح الذي يصلح لجو المجلس ويريده ملمَّعاً من أربعة ألوان تُحاكي ألوان الزهور وهي الأبيض والأصفر والأحمر والأخضر. لقد أحبَّ الشاعر ألوان الزهور وتنوعها وأصبحت الفاكهة لا تؤكل إلاَّ إذا حاكت بألوانها ألوان الزهر، مستثمراً عنصر اللون بوصفها، وبذلك تكتمل المتعة في مجلس المُنادمة، وكرَّرَ الأصوات المجهورة (الميم والنون والفاء والراء والضاد) مقابل صوت مهموس واحد هو(السين)، وما يُحدثه التكرار للأصوات الجهوريَّة من إيقاع في هذه الحروف خدمة للإيقاع الداخلي الذي يشي بالسعادة لدى الشاعر بالطبيعة، والترنُّم بها. كذلك نجدهي ذكر الألوان أصفر وأحمر وأخضر. وتكرار حرف الراء فيها–وفي كل القصيدة– يأتي للتناغم والتواصل، فرؤية

الشاعر متجسِّدة بالتحوُّل والانقلاب في الحياة بفعل الفصول، وتعاقب الفصول فيه تعاقب لحال الشاعر ،ويجد في الربيع ما يبهجه ويُحييه، والإكثار من الأفعال يُؤكد فكرة التغير والتحول في القصيدة مع التحام الألفاظ بالموسيقى الشعرية لإغناء الدلالة وإثرائها.

رابعاً: شكر النعمة بالربيع (15-16): (المنسرح)

15. فالحمدُ للّهِ حَمْدَ مبتهِجٍ بما قضاهُ عليه أو قَدَّرْ

16. لئن مضى الصيفُ وهو يُشْكَرُ فالشـ ـتاءُ أيضاً في فِعْلِهِ يُشْكَرْ[1]

لقد قُدِّرَ لهذا الشاعر أن ينعم بهذه الطبيعة في الربيع فهو يحمد ربه على ذلك، والسعادة التي يقنصها في هذا الفصل لا يجد ما يساويها أو يعادلها، والشاعر يعي دور كل من الزمن وهو الظلم، والخالق وهو العدل والرحمة.

وفي البيت الخامس عشر يحمد خالقه على تحقيق ما بكَّر للحصول عليه وهو ارتشاف المتعة في مجالس المنادمة، والابتهاج بما قضاه له و قدَّره عليه، مع خوفه من الدهر ألاَّ يسمح له بالفرح والسرور لنفسٍ عاشقة تنتظر الربيع لتنهل منه الابتهاج الذي افتقدته في الخريف. ويأتي تكرار الجناس في (حمدُ، حَمْد) لما لأهميَّة الحمد الذي يوازي البهجة في قلب الشاعر بعد أنْ حقَّقَ ما تمنَّاه، وتكرار حرف الحاء في هذا البيت وهو من الحروف المهموسة والتي يريح النفس وتجلب الراحة والطمأنينة. أمَّا في البيت السادس عشر فيظهر فيه لجوء الشاعر للاختيار في التمييز بين الحمد والشكر، وفي لسان العرب :"الشكر لا يكون إلاَّ عن يد، والحمد يكون عن يد وعن غير يد"[2]. أمَّا الخالق فقد استخدم لشكره كلمة الحمد لأنَّ الإنسان يشكره بنعمة وعن غير نعمة لأنَّه خالقه، أمَّا الأشياء المخلوقة كالفصول فقد

---

1) ديوان الصنوبري، ص 81-82

2) ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين، لسان العرب، مج 4، حرف (ر)، جذر (شكر)، ص423 وكذلك في مج3، جذر(حمد)، ص155

استخدم الشاعر الشكر لصنيع الشتاء من تهيئة الطبيعة له لعقد مجالس المنادمة ونشر الفرح في نفسه، فقد مضى شكره لفصل الصيف لما كان فيه من ملذات ومجالس منادمة لذَّ بها في رياض حلب، ومع ذلك فهو يشكر للشتاء انقلابه وتحُّول الأرض به أيضاً، فلولاه لما جاء الربيع وأحيا المطر الأرض وزيَّنها بالزهور والرياحين. فهو يشكر صنيع الفصول، ويشكر ربه على قضائه له بالمتعة في وقت كان الدهر لم يفكر بخيانته ومفاجأته بما ينغِّص عليه حياته، ومع ذلك كان يخشى من غدره.

فقد بدأ القصيدة بالخريف من جهة وما فيه من تشاؤم وملل وموت للطبيعة وذكر باقي الفصول من جهة أخرى وما فيها من حياة وبهجة للطبيعة والمخلوقات والخريف هو النقيض. فأقام بينا تناسق وانسجام. وهذه حال الحياة ففيها المفرح وفيها المحزن، وحال الدهر كذلك فهو يُهادن الإنسان فيجلب له الفرص ليسعد حيناً، وغادر به يُلحق به المصائب والأحزان حيناً آخر. فالصنوبري خبر الحياة وشاهد الكثير وعلم بأن الحياة لا تُعطي للإنسان كل شيء فإن أعطته شيئاً أخذت منه شيئاً آخر وعليه أنْ يتعايش مع هذه الفكرة، كذلك عليه أن يتعايش مع فكرة التحوُّل والتغيُّر الموجودة في الكون فكما تتغيَّر الفصول وتحيا الأرض وتموت كذلك الإنسان يصيبه هذا التغيُّر والتحوُّل فهو سعيد وفرح اليوم وغداً مريض ومهموم وحزين، واليوم الدهر راضٍ عليه وغداً يصيبه بالمآسي والأمراض والمصائب حتى يأتي الزوال لهذا الإنسان الزائل عن هذا الوجود. ولعلَّه تأثَّر بهذه الفكرة بما قرأه من شعر ابن الرومي. وكرَّر الفعل المضارع (يُشْكَرُ)، وتكرار الفعل المضارع دلالة مستقبلية، لما فيه من حركة دائبة تدل على الاستمراريَّة والأبديَّة، فالمستقبل أبدِّي مقارنة مع الماضي الذي يدل على التلاشي والانقضاء والفناء. وعليه فالفصول تتكرر بسرعة ويجب التبكير في العيش الهنيء قبل تحوُّلها من فصل لآخر. وكرر الأصوات المجهورة وهي (الميم والدال والضاد والياء والراء) زيادة في إيقاع التكرار الذي يدل على السريعة للزمن و تحوُّله وتغيُّر الفصول. الحركة حاولَ الشعراء جعل القصيدة تتسم بوحدة موضوعيَّة في

الغالب، ويظهر التعبير عن أحاسيس النفس والمشاعر الذاتيَّة في شعر الطبيعة " فقد شخَّصَ الشعراء الطبيعة وجعلوها تشاركهم مشاعرهم مشاركة وجدانية عميقة. فالجديد في الشعر العباسي أنَّ الشعراء لم يقولوا الشعر حين تضطرهم الظروف إلى مدح أو هجاء فقط ، إنما قالوا الشعر بوحي من عواطفهم ومشاعر نفوسهم تعبيراً عن ذواتهم وأحاسيسهم"[1]. فالصنوبري خلط بين موضوعه ومشاعره وما يحسُّه فخرج شعره يمتاز بالصدق الفنِّي.

والإيقاع في شعر الصنوبري يتجاوز المظهر الخارجي الجمالي والتأثيري. ونلاحظ وجود بنية إيقاعيَّة شكليَّة للقصيدة لها وظيفة دلاليَّة خالصة تجعل الإيقاع وسيلة لا غاية شعريَّة فارغة. فالراء الساكنة في الروي تحمل في طياتها بتكرار صوتها الإسراع في المتعة بالربيع، والتعبير عما يكمن في النفس من فرح وسرور وشكر الله على النعمة. وبحر المنسرح بحر فيه سرعة بإيقاعاته الممتزجة، وإيقاعه السريع يشي ما في نفس الشاعر من قلق وخوف يعتملان في نفسه. والوظيفة الإيقاعيَّة فيه تُظهِر وظيفة نفسيَّة، وبفضل هذه الطاقة الكامنة لاحتضان الفرح بالربيع والمنادمة فيه، فالقصيدة متماسكة يربط الإيحاء بجزئياتها من لغة وصورة وموسيقى مُشكِّلة وحدة نفسيَّة وشعوريَّة واحدة.

لقد عشق الصنوبري الجمال فوجده في الطبيعة فهام بها، وأخذ يرسم لوحاتها شعراً يُلوِّنها بالألوان ويستغل قدرته وحسه العالي في التصوير، لقد نقل جمال الطبيعة إلى شعره، فغدا شعره جميلاً يزخر بالتوشيح والزخرفة والبديع، كما واهتمَّ بموسيقاه فأصبحَ شعره ناياً أو عوداً يُطرب من يسمعه ويلعب على أوتار قلوب المتلقين. فلغة القصيدة متوتِّرة اختارها الشاعر بعناية، رابطاً بين ألفاظها ربطاً مُشكِّلاً لُحمة تشي بوحدة عضويَّة نفسيَّة، بلغة متوترة تبعث على الدهشة والتلذُّذ.

---

1) عبد الله ، صلاح، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، ص 21-26

إن التجديد في هذا النص يظهر في أثر البيئة في تعبير الشاعر وتوجيه ألفاظه ومعانيه وموضوعاته، وبيئة حلب بكل ما فيها من أزهار وأشجار وأنهار وحدائق طبعت شاعرنا على حب هذا المكان واستمدَّ القدرة على وصف الطبيعة الساحرة لوطنه الذي هام بمحبته ووصفه كما يراه في نفسه فيصوِّره تصوير العاشق الوله لموجوداته، وكيف لا؟ وقد لجأ في لغته الشعريَّة إلى الانحراف الشعري عبر تشخيصه وأنسنته. إذْ ظهر التجديد في شعره عبر أنسنة الطبيعة ومشاركتها له لانفعالاته وأحاسيسه وكأنَّها كائن حي يفرح ويحزن ويتألم ويغار ويغضب وحاله يُحاكي حال الإنسان بجميع أحواله.

لقد دفعت الطبيعة الشاعر إلى حب الجمال بحب رياضها وأزهارها وأنهارها وثمرها ودفعته إلى الزخرفة والتجويد والابداع واتجه إلى اختيار الأوزان الخفيفة والألفاظ الرقيقة والمعاني الطريفة ، شأنه في ذلك شأن شعراء مدرسة البديع الذين استعانوا بكل زخرفة وتجويد في شعرهم.

القصيدة الثانية: في الشعر الذاتي: قصيدة "شجرة الدُّلْب": (الطويل)

1)أيا دُلْبَةَ الغَربيِّ أفْرَدكِ الدَّهرُ — سَقَى الدُّلْبَ دُلْبَ الغَربِ منْ أجْلكِ القَطْرُ

2)فَتاتَيْنِ عَذراوَيْنِ أُخْتَيْنِ كُنْتُما — قَضَى الأَمرَ في إحْدَاكُما مَنْ لَهُ الأَمْرُ

3)كِلانا مَحَتْ آثَارَ واحِدِهِ النَّوى — فليس له عينٌ تُحَسُّ ولا أثْرُ

4)سِوى أَنَّني بالوَجدِ والصَّبرِ عَالِمٌ — وأنتِ فلا وجدٌ عليك ولا صَبْرُ

5)وتَشْهدُ لي عَينٌ غزارٌ دُموعُها — وما لكِ لا دمعٌ غزيرٌ ولا نَزْرُ

6)وَعُودِيَ قدْ مَصَّ اشْتياقِيَ ماءَه — وعودُكِ تُجري الماءَ أوْرَاقُهُ الخضْرُ

7)ألا طَالَ ما سِرنا إلى وَطنَيْكُما — فسارتْ إلى أوطانِ ألبابنا الخمرُ

8)زمانَ يُرَدِّينا بِظِلِّكما الهوى — رِدَاعيْنِ وَشَّى منْ حَواشِيهِما الزَّهْرُ

9)محبٌّ ومحبوبٌ فمنْ يَرَنا يَقُلْ — سروراً بنا هذا هِلالٌ وذا بَدرُ

10) سَقى اللهُ ذاك العهدَ عهداً فقد مضى		وأغلقَ بابَ الوصلِ من بَعدهِ الهَجرُ

11) ويا لَيْتَه إذْ ماتَ مُتنا بِمَوتِهِ		فَفُزنا وهلْ لِلموتِ في تَركِنا عُذْرُ

12) ألَيسَ جميلٌ ماتَ عِشقاً وعروةٌ		وقيسٌ وغيلانٌ كذا ماتَ والغَمْرُ[1]

تمهيد نظري

لقد عاش الصنوبري في طبيعة ساحرة أخذت لبَّه وسحرته فهام بها، حتى إذا كبر في السن وشارف على الخمسين، وبدأ الشيب مُنذراً بقرب أجله، عاجله الدهر بمصيبة أطارت له عقله، إنَّها مصيبة موت ابنته ليلى التي أحبَّها كثيراً، لقد جزع لمصابه الشديد الذي نغَّصَ عليه حياته، وتمنى لو أنَّه مات معها؛ لأنَّ حياته أصبحت لا تُطاق، وحاول صديقه كشاجم أنْ يُصبِّره على مُصيبته لكنه لم يتصبر. وقال العديد من قصائد الرثاء الذاتي التي تتسم بعنفوان في المشاعر والانفعالات، يبثُّ فيها رفضه وغضبه لمصابه الجلل الذي أفقده رشده، وأصبح يرثي حاله ويُخاطب الطيور والوحوش من فرط جزعه. واختارت الدراسة قصيدة "شجرة الدُّلب " وهي من الشعر الذاتي الجديد –الذي ظهر في العصر العباسي، وساعدت ظروف وتيارات كثيرة على إظهاره– لما وجدتْ فيها من سمات توافق مذهبه الشعري. ففي أصعب المواقف وأفظعها وأكثرها سوداويَّة نجده يبكي ابنته ويرثيها ولا يتفاوت شعره أو يتغيَّر مع التزامه بعمود الشعر العربي، مما دعاني إلى الحكم عليه بأنَّه ذو شاعريَّة مُتدفِّقة، ومن المجددين العباقرة الذين وقفوا حياتهم على الشعر وإبداعه، مُلتزماً المذهب الشاميَّ بكل ما يقول مورداً فيه كل بديع. لقد انقلب عليه الدهر وعاداه وأصابت الشاعر المصائب بعد غدر الدهر له وتحوُّله عنه، فشعر الصنوبري بالمرارة التي أذاقها الدهر لها ولم يتصبَّر، رافضاً غدر الدهر متمنياً الموت الذي كان يخشاه لأنه غير قادر على

1) ديوان الصنوبري، ص76-77

احتمال معاناته بموت ابنته، وتمني الموت للخلاص من هذه الحياة القاسية عليه.

ولغة الصنوبري الشعريَّة اختياريَّة –نفعيَّة ونحويَّة– مع تلاحم اللفظ مع المعنى، وصوره استعاريَّة انحرافيَّة إيحائيَّة اتخذَ من التشخيص ما يعكس شعوره ومعاناته، واستعان بأدوات وعناصر كثيرة للإيحاء بالمعنى أهمها الموسيقى الشعريَّة للتعبير عما تعجز الكلمات عن التعبير عنه، لدورها الإيحائي في تُصوير المُعاناة وإذابة المشاعر. ويبرز التكرار والبديع كظاهرة بارزة عند الصنوبري وتشكلت في ديوانه ضمن محاور متنوعة، وقد ظهرت في شعره بشكل واضح، وشكَّلت منها إيقاعات موسيقيَّة مُتنوعة تجعل القارئ يعيش الحدث الشعري المكرر، وتنقله إلى أجواء الشاعر النفسيَّة، إذْ كان يُضفي على بعض هذه التكرارات مشاعره الخاصة، فهي بمثابة لوحات إسقاطيَّة يتخذها للتخفيف من حدة الصراع الذي كان يعيشه أو حدة الإرهاصات التي واجهها لخبر وفاة ابنته. ولمَّا كان مجال الشعر هو الشعور فقد سعى الشاعر لمخاطبة مشاعر المتلقي قبل عقله.

يقول محمد غنيمي هلال: "ومجال الشعر هو الشعور، وسواء أثار الشاعر هذا الشعور في تجربة ذاتية محضة كشف فيها عن جانب من جوانب النفس، أو نفذَ من خلال تجربته الذاتية إلى مسائل الكون أو مشكلة من مشكلات المجتمع، تتراءى من ثنايا شعوره وإحساسه. فإثارة الشعور والإحساس مُقدمة في الشعر على إثارة الفكر"(1).

واستطاع الصنوبري أنْ يُحلِّق بالعمل ويصبُّه في اتجاه الإفصاح عن مكنون نفسه، وما يجيش في صدره من انفعال وعاطفة صادقة عميقة. لقد قام الشاعر بتعزية شجرة الدُّلب في بستان غربي نهر قويق بعد أنْ كسرت الريح أُختها، وخاطب الشجرة الحيَّة يُصبِّرها على فراق أُختها بعد أنْ أثار منظرهما أشجان الشاعر الذي فقد ابنته ليلى. وتعد هذه القصيدة نموذجاً من الشعر الذاتي الذي تمتزج فيه الطبيعة بالنفس

1) هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، ص377

البشريَّة، فقد قام بتصوير ذاته المنكسرة غير الصابرة ولا المتصبِّرة على فراق ابنته، والتي جعلته يُؤثر الموت على حياة مِلؤها الحزن والمُعاناة والذكريات التي يُغَصُّ بها، فحال الشجرة أفضل من حاله فهي لا تشعر بكل ما يشعر به. وجعل الروي الراء المضمومة، والراء صوت لساني تكراري فيه نوع من التنفيس لتكرار حركة اللسان، وكأنَّ فيه زفيراً مع حركة الضم والتي تشي بالمد وإشباع الضمة لتصبح واواً في الروي ليدل على التأوه والتنفيس وعلى النواح المُصاحب للحزن، فهذا الصوت يتناسب ونغمة الحزن التي تسود القصيدة. وكأن صوته أنين وتوجع. وقد قام بتكراره في البيت الأول ثلاث مرات، ويظهر من هذا التكرار للأصوات خدمة لإيقاع القصيدة، فكلماتها سهلة بسيطة من اللغة المحكيَّة، ولجأ إلى تقريبها من الغناء عن طريق اختيار الألفاظ الموقَّعة وتكرارها، كما واختار البحر الطويل حافظة مناسبة لقصيدة مطولة بهذا الحجم، لما فيه من حرارة ونفس خصب يعمد إلى استقصاء المعنى وإذابته في هيكل متكامل من خلال الصور الكلية، ويأتي على هذه الصورة:

(فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن   فعولن مفاعيلن فعولن مفاعيلن)

وهو من البحور الممتزجة التي تتكون من تفعيلتين، فمثل هذه الوحدة الإيقاعيَّة في القصيدة تجعلها أكثر قوة وتماسكاً وتوحداً من أجل تجديد النفس الإيقاعي في القصيدة، وقد اختاره الشاعر لقدرته على استيعاب المعاني والصور التي يريد استعمالها والتي لا تكتمل في البحور القصيرة، وتسمح للشاعر بوضع الألفاظ المُختارة التي يبلغ فيها ما يرمي إليه من التأثير بالمتلقين، وتكرار التفعيلتين المنتظم بين المتحرك والساكن يخلقُ جوًّاً من الانسجام والنظام في النص، يؤدي إلى الإيقاع الثري وهو بحر معروف بكثرة حركاته، مما يدل على الحركة داخل الزمن، متجاوباً في تلك الحركة مع الحراك في نفس الشاعر الذي يعيش زمنين أحدهما في ذاكرته، والآخر حي في جسمه يُنذر بالنهاية والزوال. ويلجأ الشاعر إلى

استخدام الإيقاع الداخلي عن طريق التكرار والبديع مُشكلاً أصواته لتحاكي نبضات قلبه، والتي تشي عن حالته النفسيَّة من فرح وسرور أو حزنٍ وتوجُّع وانفعال.

وقامت الدراسة بتقسيم القصيدة إلى أقسام بحسب ما فيها من تحولات انفعالية:

أولاً: تأمل الواقع ومُخاطبة الطبيعة الميّتة (الأبيات 1- 2) : (الطويل)

1) أيَا دُلْبَةَ الغربيِّ أفْرَدكِ الدَّهرُ سَقى الدُّلْبَ دُلْبَ الغَربِ منْ أجْلكِ القَطْرُ

2) فتاتَيْن عَذراوَيْن أُخْتَيْن كُنتما قَضى الأمرَ في إحداكما مَنْ له الأمْرُ[1]

بدأ الشاعر قصيدته بالإيحاء الشعري البلاغي إذ لجأ إلى تشخيص شجرة الدلب، فجعل منها شخصاً يسمعه ويخاطبه ويناديه، ويلجأ الشاعر إلى التشخيص لتصعيد الخطاب البلاغي فيخاطب ويقرع ويقارن، عن طريق الاستعارة التي يُطلب منها الدقة والملائمة للأصل التشبيهي، ولمَّا كانَ الإبداع يستثمر طاقات اللغة، فقد قام الصنوبري باللعب باللغة مُستثمراً في إبداعه ألفاظها وتراكيبها وأنساقها، عامداً إلى التحولات في استخدام اللغة للكشف عن بواطن نفسيته مُتأملاً ومعتبراً. والعلاقات اللغويَّة تكسب الاستعارة ملائمة ودقة للتعبير عن انفعال الشاعر.

ويرى موسى ربابعة بأنَّ شعور الشاعر بالحرمان والتوتر والفقد ينعكس ويتجلَّى في هذه الأشياء التي يُخاطبها لتصبح رموزاً لانفعالات الشاعر ومواقفه ورؤيته، فجاءت لغته لغة متوترة ومتوهجة، لأنها لغة انفعاليَّة قادرة على حمل مشاعر الشاعر الذي يعيش في أزمة، وهذه الأزمة قادته إلى أن يسقط ما في نفسه على الأشياء الطبيعيَّة المحيطة به [2]، كخطابه لشجرة الدلب.

---

1) ديوان الصنوبري، ص76-77

2) انظر: ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي، ص76

ففي البيت الأول استخدمَ حرف النداء (أيا) لمناداة الشجرة، ويُكسب النداء المنادى قرباً ويُلبِسه ثوب الحياة عن طريق التشخيص، فهو يقوم بعكس المعاناة بإضفاء الحياة على الشجرة. ويُباغت القارئ ويمتعه ويبعد السياق عن النمطيَّة بإصراره على إحداث خيطاً من النجوى بينه وبين الطبيعة التي تحتضن كل مَنْ يعيش في معاناة، فيشعر نفسه مشدوداً إلى مَنْ به مُعاناة يُناجيها وتناجيه، ويبثُّها زفراته الحرَّى. فموقفه النفسي يفرض عليه التوجه لشجرة الدلب يُناديها ويتفاعل معها، فيمنح لغته المرونة والانحراف المرتبط بالخيال الشعري مُكوناً رؤية جديدة بين الشاعر والطبيعة. ويرى موسى ربابعة أنَّ استخدام النداء في غير ما تعارف الناس على استخدامه كسراً لنمط مألوف من التعبير وتجاوز المألوف من الأمور التي تساعد في إعطاء الأشياء وظيفة جديدة لم تعهدها من قبل وتكشف عن غرض الشاعر وتضع المتلقي أمام عالم جديد لم تعرفه اللغة[1]. لقد كتب الدهر الخائن على شجرة الدلب أنْ تعاني فقد عزيز عليها كما كتب على الشاعر فراق مَنْ يُحب، فهو يُخاطب هذه الشجرة مُعزِّياً، ويدعو دعاء القدامى بالسقيا لهذه الشجرة الحزينة التي أصابتها مصيبة فقْدَ شقيقتها، بل يدعو للسقيا لكل شجر الدُّلب في البستان الغربي لنهر قويق.

ويلمح فيه الشاعر ظلال نفسه وأصداءها مُنعكسة على مظاهر الطبيعة فهو لا يصف بعينيه كالقدامى، بل يصف من خلال أحاسيسه ومشاعره وآلامه على حد قول عبدالرحمن عطبة، فهو يَرِق لحال الشجرة ووحدتها فيدعو من أجلها بالسُّقيا لشجر الدُّلب جميعه (2).

وعمد إلى التصريع (الدَّهرُ، القَطْرُ)، وكأنه يتفق مع ما قاله القرطاجني في حديثه عن الاستهلال: بأن تكون الألفاظ "الواقعة في مقطع المصراع مستحسنة غير كريهة من جهة مسموعها ومفهومها، فإن النفس

1) انظر: ربابعة، موسى، جماليات الأسلوب والتلقي ، ص67

2) انظر: عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة ، ص 103

تكون متطلعة لما يستفتح لها الكلام به"[1]، فالاستهلال هنا يُعدُّ حجر الأساس الذي يقوم البناء عليه، وهو طقس الشروع في فضاء النص. وهو القالب الذي تصبح أبيات القصيدة مُجبرة على الخضوع لقوانينه، ويتحوَّل إلى عقد بين الشاعر والمتلقي. فبعدَ أن يقدم الاستهلال يأتي العجز؛ ليوازن صدره في بناءٍ تلاحمي يقوم على التوافق والترادف في المعنى مما يزيد من لحمة الاستهلال البنائيَّة، فبعد أن أفرد شجرة الدلب وجعلها وحيدة يقوم بعملية تعويض ومقايضة بأن يدعو لها ولأشجار الدلب بالسقيا في الشطر الثاني والتي تدور حول فكرة الاستبدال، وفكرة الاستبدال هذه مرعبة للشاعر وفكرة جائرة في نظره؛ لأنَّ الدهر هو المسيطر على الشجرة، فأفردها وشكَّل (الدَّهرُ، القطرُ) بُعداً إيقاعياً قوياً لافتاً الأسماع إليه من خلال الموسيقى المنبعثة منهما، ومنسجماً مع البعد الدلالي. فالدهر صاحب القوة المسيطر والذي بيده التغيير على الشجرة وعلى الشاعر، وهما مستسلمان لبطشه وظلمه.

الدهر ___________ مقابل ___________ **القطر**

فالدهر_______________________ يمثل الشر والقوة المسيطرة لجلب المصائب والمعاناة

القطر _______________________ يمثل الخير وإحياء الأرض ومجيء الربيع

فالتصريع جاء في الصدر بتقديم الشر ممثلاً بالدهر وفي عجز البيت أخَّر الخير ممثلاً بالقطر، حيث جعل القطر ودعاء السقيا تعويضاً للفقد، أي الخير مقابل الشر.

ثُمَّ يقوم في البيت الثاني بتصوير شجرتي الدُّلب بفتاتين عذراوين لجمالهما وقربهما من بعضهما، واستخدم (كنتما) للدلالة أنَّهما كانتا كذلك في الزمن الماضي، وحكم الدهر على تفرقهما، فهو صاحب الأمر الذي يقضي بالمصائب، وغدره يطول البشر والجماد ولا يتوقف، لذا نرى شكوى الدهر في شعر الشاعر قد تكرَّر كثيراً في موضوعات عدَّة في ديوانه.

---

1) القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966، ص282

واهتمَّ الشاعر بالموسيقى– حتى في أصعب الظروف – فقد قام بالاستعانة بالتكرار لما له من دور إيحائي في إثراء الصورة وتعميق المعنى، فقام بتكرار (الراء والباء والدال والنون والألف) وهي حروف مجهورة، وهذه الأصوات المجهورة تتصف بحركة قوية، تثير انتباه السامع، ويدل تكرارها على القلق وعدم الارتياح النفسي، وتشي بانفعال واضطراب وغضب ورفض وحزن وجزع. واستخدم الجناس في(دُلْبَةَ، الدُّلْبَ، دُلْبَ) و(الغربيِّ، الغربِ) و(الأمرَ، الأمْرُ) لخلق تناغم إيقاعي تكراري ويعطي بُعداً إيقاعياً ذا دلالة معنوية يقوم على التوكيد والتركيز .

ثانياً: مقارنة بينه وبين شجرة الدُّلب (الأبيات 3–6): (الطويل)

3) كلانا مَحَتْ آثارَ واحدِهِ النَّوى	**فليس له عينٌ تُحَسُّ ولا أثْرُ**
4) سوى أَنني بالوجدِ والصبرِ عالمٌ	**وأنتِ فلا وجدٌ عليك ولا صَبْرُ**
5) وتشهدُ لي عينٌ غزارٌ دموعُها	**وما لكِ لا دمعٌ غزيرٌ ولا نَزْرُ**
6) وَعُودِيَ قد مصَّ اشتياقيَ ماءَه	**وعودُكِ تُجري الماءَ أوْرَاقُهُ الخضْرُ**

لقد حاكى حال الشاعر حال الشجرة التي كسرت أختها بفعل الريح، فالبعد عمَّنْ يُحبُّ أصابهُ بالحزن وتركه يُعاني الوجد ولايصبر على الفراق، لكنَّ الشجرة فلا تشعر بالوجد ولا تعرف الصبر.

وفي البيت الثالث يلجأ الشاعر بعقد مقارنة بينه وبين شجرة الدلب بعد فراق أحبَّتهم، ومراده تعميق الحالة وتصوير سبب جزعه الذي لا يشعر به أحد غيره، فشجرة الدُّلب تحاكي حال الشاعر بفقدانها أُختها، لكنها مع ذلك لا تشعر بالأسى الذي يشعر به الشاعر على فراق محبوبته. فهي لا تعلم شعور فقد العزيز، وما ذلك إلاَّ لأنها جماد لا تشعر بالحزن ولا تشعر بالبلوى التي قضاها عليها صاحب الأمر مُستخدماً (كلانا) فكلا تفيد المُشاركة بالمصيبة، والضمير المنفصل(نا) ففيه تحوُّل واتصال بين الشاعر والشجرة بالمصيبة، فحركة الضمير تُراوح ما بين اتصال وانفصال والغالب ضمير الجمع فهو شكل من

أشكال التعويض (اللعب بالضمائر). فالصنوبري يعمد إلى التعويض من خلال الضمير لأنه يشعر بالأسى لنفسه فلا يجد أحد من الأحياء ولا الجمادات يشعر بشعوره، فهو يرفض الواقع وعدم تصبُّره يُحيله للاستسلام وتمني الموت؛ لأنَّ الذكريات تزيده بؤساً على مُعاناته، وما يدل على تأثره بفراق محبوبته أنَّ عينه تشهد ببكائها الغزير على ما في نفسه، أمَّا الشجرة فلا تشعر بالوجد على أُختها فلا دمع غزير أم قليل يُشعرنا بمعاناتها. بالإضافة إلى الدمع هناك دليل آخر على المعاناة النفسيَّة التي يُعانيها الشاعر فجسمه أصابه النحول وكأنَّ وجده (الاشتياق) لليلى بعد موتها امتصَّ عوده، أمَّا الشجرة فما أصاب عودها أو أوراقها تغيُّر كنحول أو إصفرار يكشف له عن اشتياقها لأُختها. ويظهر الانفعال في النص وهو ليس واحداً فهو يرتفع مرة وينخفض أخرى بحسب معاناته، مما يُسلمه وجده إلى الذكريات.

ونشعر بقلق الشاعر الوجودي والتشاؤم الذي خيَّم على حياته؛ فعند مجيء الشيب خاف الشاعر من الموت لكنه بعد موت ليلى تحوَّل انفعاله باتجاه مُخالف إذْ تمنَّى الموت؛ لتتوقف معاناته ويشعر بالراحة التي لن تعود لحياته؛ فليس هناكَ ما يُعيد التوازن إلى نفسه ويُخلِّصه من جزعه بعد غدر الدهر به، لقد أصبح الموت مطلوباً يتمناه بعدما كان يخافه ويهرب منه. والمفارقة بين حاله وحال الشجرة – مع تشابه مُصيبتهما– مُفارقة بين حي يشعر وميِّت لا يشعر... ويلجأ إلى التشخيص بجعل عينه إنساناً يشهد على حاله، فأكثر عضو يشعر بالمصيبة –كما يرى الصنوبري– هو العين، فهي التي تدل على حزن صاحبها. أمَّا الشجرة فلا يظهر عليها الحس ولا يُرى أثر على بكائها (ليس له عينٌ تُحَسُّ، ولا أثْرُ) فهو ينفي حدوث تشابه بين حالتيهما، ففي الوقت الذي يتعذَّب فيه الشاعر، لا تشعر الشجرة بأي شيء.

فالنص مُتفجِّر بالصور، وينقله الصنوبري إلى أبعد من المعاني الثابتة إلى حركة مُطلقة من المعاني، تتحرك مُنتشرة فوق فضاء النص وهو يستعين باللغة والصور والموسيقى ليعبِّر بها عن مشاعره.

وفي الأبيات الرابع والخامس والسادس يُقارن الشاعر بين حاله وبين حال شجرة الدُّلب مُستعيناً بالمقابلة لتعميق حالة الوجد التي يشعر بها، ويُعمِّق من مُعاناته. ويقوم الشاعر بتعليق الأشطر ببعضها البعض (عُودِيَ مصَّ، وعودُكِ تَجري)، ويختفي الشاعر وراء العبارة وخلف معنى المعنى، فعن طريق الإيحاء يختفي وراء اللفظة دلالات غير منطوق بها، والمتلقي يتفهم هذه الإشارة ويلجأ الشاعر إلى المفارقة لتعميق معاناته النفسيَّة التي لا يشعر بها أحدٌ سواه:

الإثبات (للشاعر)____________________________النفي (للشجرة)

سوى أَنني بالوجدِ والصبرِ عالمٌ__________ وأنتِ فلا وجدٌ عليك ولا صَبْرُ

وتشهدُ لي عينٌ غزارٌ دموعُها__________ وما لكِ لا دمعٌ غزيرٌ ولا نَزْرُ

وَعُودِيَ قد مصَّ اشتياقيَ ماءَه __________وعودُكِ تُجري الماءَ أَوْرَاقُهُ الخضْرُ

وحديث النفس هذا هو هواجس نفسيَّة ووسوسة تصوِّر حالة الجزع والهذيان التي وصل إليها بفراق ابنته. وهذا النوع من التراكيب هي تراكيب مماثلة، وهي خاصة بتكرار الجمل المُثبتة ونفيها والغرض منها تكثيف الإيقاع وتكرار العناصر في الجمل. وعدم فصل اللغة عن الإيقاع ظاهرة في شعر الصنوبري إذْ يظهر اللفظ مُتلبساً بالإيقاع. فالصنوبري يقوم بتشكيل صورته الإيحائيَّة الوجدانيَّة من خلال المُتضادات التي يقارن الشاعر بها بين الشجرة وبينه. فكل نص يُمثل عالماً عند المبدع وهذا النص عالمه الذي يبث فيه مُعاناته ورؤيته للحياة بعد فقدان الأمل بها. وركَّزَ على دور التنغيم عن طريق النفي للوصول إلى طاقة موسيقيَّة شعوريَّة عالية. فالسعد غير موصول، والنحس موصول موسوم بالثبات، لذا فإن إطار التوقع ينكسر في البيت الثالث، فعندما قال: وتشهد لي عينٌ غزارٌ دموعها...، والبكاء هو الآتي دائماً، لذا نحن في حركة بكاء دائم على ما مضى، لأن المستقبل حاضر في يومه... فالبكاء على الماضي هو بكاء على الزمن، والبكاء على الحاضر هو بفعل الزمن وما يأتي به، لذا فإن حركة البكاء موصولة،

والمكاره مخلدة، والعمر الذي يتشكل من أيام متعددة، يعدُّ فانيًا بتعددها.. ويعمد الشاعر إلى الاستعارة بتشخيص العين لتشهد للشاعر بحزنه المتواصل. فالتشخيص ليس زركشة وزخرفة أو حلية فنِّيَّة؛ بل هو نشاط فكري يُنظِّم التجربة بواسطة خيال يعمل على إعادة تشكيل جزئيات الواقع حيثُ تذوب عناصرها لتتخلَّق من ميلاد جديد في تجربة الشاعر الشعورية الشعريَّة؛ لتتضح من خلالها الرؤية الفنِّيَّة الخاصَّة للأشياء، والمُعاناة الانفعاليَّة الوجدانيَّة لصاحبها. فالصنوبري يجد بالتشخيص وسيلة يُعبِّر بها عن رؤيته للحياة بعد أنْ غدر به الدهر وجعله يعيشُ مُعاناة لا يعيشها أحد. واستخدم الصنوبري الفعل المضارع (تُحسُّ، تشهدُ، تجري) وهي أفعال مضارعة تدل على الحركة واستمرارية الحدث والمعاناة التي يعيشها في المستقبل. أمَّا الإيقاع فيظهر في التكرار الصوتي للحروف: (الراء واللام والدال والزاي والباء والواو) وهي حروف مجهورة تدل على عدم الراحة والرفض والقلق وعدم الارتياح والاضطراب فتنقل للمتلقي ما يشعر به من غضب بقوة مخارجها وشدَّتها. واستخدم الجناس من فنون البديع في (الوجدِ، وجدٌ) و(آثارَ، أثْرُ) و(والصبر، صَبْرُ) و(غزارٌ،غزيرٌ) و(دموعُها، دمعٌ) وَ(عُودِيَ وعودُكِ) و (ماءَه، الماءَ) فيزيد بتشابه أصواتها من إيحاء الإيقاع ويثري المعنى. واستخدم الطباق في (غزيرٌ، نَزْرُ) وما يجلبه الطباق من إغراق في حالة التشظي والتشرذم التي يشعر بها الشاعر، فنفسه رافضه للحدث ويظهر رفضه بالطباق والمقابلة بينه وبين الشجرة، فالطباق" يخلق صوراً ذهنية ونفسية متعاكسة يوازن فيما بينها عقل القارئ ووجدانه، فيتبين ما هو أحسن منها ويفضله عن ضده"[1].

لقد ظهر التكرار في شعر الصنوبري وارتبط ارتباطاً وثيقاً بنفسيَّة الشاعر. لذا يعمد الشاعر لتكرار الحروف المجهورة والأسماء المُختارة التي تشي بالمعاناة بمعانيها الملتصقة بها، وبتكرار التراكيب المتناقضة التي تعمِّق الصورة وتُثريها.

---

1) مطلوب، أحمد، البلاغة والتطبيق، مطبعة دار الحكمة، بغداد، 1990، ص 443

ثالثاً: استرجاع الذكريات (7– 9) (الطويل)

7) ألاَ طالَ ما سِرنا إلى وَطَنيكما فسَارتْ إلى أوْطانِ ألْبابنا الخَمرُ

8) زمانَ يُرَدِّينا بظلِّكما الهوى رداءَيْنِ وَشَّى من حَواشَيهما الزَّهْرُ

9) مُحبٌّ ومَحْبوبٌ فَمَنْ يَرَنا يَقُلْ سُرُوراً بِنا هذا هِلالٌ وذا بَدرُ[2]

ففي البيت السابع يقوم الصنوبري باستدعاء ذكرياته بالبستان الغربي عندما كان يتنقل مع ابنته، ويتمشيان فيه لإعادة التوازن ومحاولة السيطرة على انفعالاته والتصبُّر، وشبَّه الروائح الزكيَّة للزهور وجمال ألوانها بالخمر التي تدخل قلبه وقلب ابنته فتشعرهما بالنشوة كالسكارى، دلالة على السعادة التي كانا ينعُمان بها معاً في البستان الغربي، واستظلالهما تحت هاتين الشجرتين. وقام بتكرار كلمة وطن للمكان الذي كانا فيه دلالة على الشعور بالأمن فيه.

وفي البيت الثامن صوَّر ظل الشجرتين برداءين، حيثُ قام بتحويل الظل الذي تُخلفه الشجرتين تحتهما من ظل مادي إلى حب يشيع في قلوب من يستظل به أي معنوي، وحوله الزهور منتشرة بسحرها وزخرفتها وقامَ بتصوير هذين الظِّلَّين برداءين ينتشر الزهور حولهما ويُزيِّنهما.

وهو وابنته في جلوسهما تحت الشجرة يُشبهان الأحبَّة، ويستخدم الشاعر التنغيم عن طريق الاستفهام، إذْ يطرح السؤال ويجيب عليه لإثبات الصفة لكل من الشاعر وابنته.

وفي هذه اللوحة التي تنقل للمتلقي سبب جزعه الشديد على ابنته حيثُ كانت الرفيقة الوحيدة التي كان يجد متعة الحياة معها، بتنقُّلِهِ معها من روض لآخر، وجلوسه معها تحت شجرتي الدَّلب ، وكان هذا سبب مُناجاته لهذه الشجرة، فذكرياته معها كانت تنبض بالسعادة والحياة، وبموتها مات موتاً معنويَّاً بتوقفه عن تذوق السعادة، والتمتع بالحياة، فقد اختار ألفاظه بعناية لتدل على مقاصده، ثُمَّ يستخدم

1) ديوان الصنوبري، ص76

الصورة الإيحائيَّة إذْ صوَّر جمال الروض الذي يُدرك بالبصر بالخمر التي ينتشي مع ابنته بها، باستخدام حاسة الذوق بدلاً من حاسة البصر ليوحي بالسعادة التي كان يقطفها بالروض، فعن طريق تراسل الحواس يعمِّق الشاعر الصورة ويثريها في نفس المُتلقي.

ثُمَّ أكَّد صورة السعادة التي كان يحظى بها مع ابنته، وكان ظل الشجرتين كالرداءين موشيين بالزهور التي تُحيط بهذين الظلَّين على الأرض، فقد استعان بحاسة البصر لرسم صورة مبدعة ولوحة فاتنة تشي بسعادة غامرة يحياها الشاعر. وفي البيت التاسع يُصوِّر جلوسهما تحت شجرتي الدُّلب بجلوس الأحبَّة (مُحِبٌّ ومحبوبٌ) وهنا يستحضر ما يشعر به المتنزهون عند رؤيتهم للأحبَّة، فلسان حالهم يقول: ما أجمل هؤلاء الأحبَّة ويُشبهون الشاعر بالهلال وابنته بالبدر. فعن طريق الإيحاء لكلمة (سروراً بنا) وكأنه يفهم ما في نفوسهم من ذكريات كانوا قد نسوها في فترة شبابهم –عندما كانوا عُشاقاً– فيستدعي رؤيتهما ذكريات كانوا قد أنستهم الدنيا تذكُّرها، ويستدعي رؤية الشاعر وابنته هذه الذكريات فتسري إلى نفوسهم سعادة غامرة تذكِّرُهم بماضيهم، ويظهر الانفعال هنا هادِئاً ونفسه –عند التَّذكُّر– تشعر بالهدوء النفسي لتلك الذكرى، ونستدل على ذلك بالتكرار الصوتي، إذْ كرر الحروف (الحاء والهاء والكاف والسين والشين) وهي أصوات مهموسة خافتة، تعتمد على الحس المرهف وتوقظ حركة الوجدان، وتكرار الأصوات المجهورة (النون والراء) التي تدلُّ على انفعاله تجاه الذكريات وتولُّد تناغم إيقاعي، فالإكثار من الحروف المهموسة على المجهورة توحي بالهدوء النفسي، وقام الشاعر بتكرار الكلمات عبر الجناس كما في(وطنيكما،أوطانِ) و(محبٌّ ومحبوبٌ) وهي بنية إيقاعية تدل على أهميتها عن طريق تكرارها وما توحيه كلمة وطن من أمن وطمأنينة وكذلك الحب وما فيه من سكينة وراحة بال مع المحبوب. وكرَّر الفعل الماضي (سِرنا، سار) للدلالة على وقوع الحدث في الزمن الماضي والضمير(نا) يشي بالاشتراك في السير والمشاعر المشتركة. وتكرار الفعل المضارع (يرنا، يَقُلْ) يوحي بتكرار اللحظة الراهنة في واقع

الحدث، حيثُ نقل الحدث من خلال الفعل إلى تقمُّص دور المشاهد لهما، وينقل مشاعره لرؤيتهما إيحاءً بالسرور المُحيط بالذكرى. وقام بتكرار اسم الإشارة (هذا، ذا) وهو من تكرار المجاورة وهذا النوع من التكرار يُضفي على البيت الشعري نغماً موسيقيَّاً يتناسب مع إيقاع نفس الشاعر، ويوحي بما يُعانيه الشاعر من شوق وحنين للماضي الذي ذهب دون رجعة.

رابعاً: الارتداد للماضي وتمني الموت (10-12): (الطويل)

10) سقى اللهُ ذاك العهدَ عهداً فقد مضى وأغلقَ بابَ الوصلِ من بعدهِ الهجرُ

11) ويا لَيْتَه إذْ مَاتَ مُتنا بموتِهِ فَفُزنا وهل لِلموتِ في تَركِنا عُذْرُ

12) أليسَ جَميلٌ مَاتَ عِشقاً وعُروةٌ وقَيسٌ وغَيلانٌ كذا مَاتَ و الغَمْرُ[1]

وفي البيت العاشر يدعو الشاعر بالسقيا للعهد الذي انقضى وللذكريات الجميلة التي انقضت دون رجعة، فقد ذهب ذلك الزمن الذي كان الشاعر يجد فيه كل سعادة وأمن وسلام، وجاء الهجر الذي أغلق باب الوصل وجعل الحياة تُشبه الجحيم، فحياة ليلى تعد وصلاً وموتها يُعدُّ هجراً وإغلاقاً لهذا الباب. ففرَّق الموت بين الأب وابنته؛ لذا أصابه اليأس وحطَّم نفسه، وفقد كل ما كانَ يتعلَّق به في الحياة. والدعاء بالسقيا "عادة اجتماعيَّة في العصر الجاهلي، وهي من الأساليب الدعاء للميت بالرحمة"[2]، ويرى حسين جمعة أنَّ الدعاء بالسقيا عادة ضروريَّة بالنسبة للشاعر الجاهلي، لذلك استمطروا السماء بالمطر، وأرادوا من ذلك مُحاربة الفناء وحب البقاء وتجدد الحياة، إذْ كانَ الماء عند الجاهليين غيثاً لهم[3]. واستخدم الدعاء بالسقيا في بداية القصيدة لشجر الدلب جميعاً في البستان الغربي لنهر قويق استخداماً تقليدياً، أمَّا

1) **الغَمْرُ** بن ضرار وجميل من العشاق العذريين ، والغمْرُ أصله العَمْر

2) انظر: السلّمي، سليم، الصورة الفنية في شعر الخنساء (رسالة ماجستير)، ص111

3) انظر: جمعة، حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ط1، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق،1991م، ص 118

هُنا فقد استخدم الدعاء بالسقيا استخداماً تجديديَّاً موحياً إذْ دعا لسقيا الأزمان الماضية التي كان ينهل منها السعيدة بمرافقته لابنته استخداماً مجازياً. فكيف تُسقى الذكريات ؟؟

فالذكريات في عقله لا بدَّ أنْ تبقى حيَّة ولا يصيبها النسيان؛ لأنَّه بها يُسيطر على انفعالاته وتهدأ نفسه لذا يدعو لها بالبقاء والتجدد ليبقى حيَّاً بحياتها، لأنها تمُدُّه بالقدرة على تحمُّل الفراق والبعد. لكنْ إذا أصابها النسيان فماذا يحدث له، فقد حوَّل العهد المعنوي (العهد) إلى مادي (الأرض) فالدعاء بالسُّقيا بسقوط المطر لمادي كالأرض والقبر، أمَّا سقوطه على الزمن الجميل دلالة على رضاه لذلك الزمن الذي ذهب وبقيت في الذاكرة، لذا نعود إلى فكرة الاستبدال والتعويض التي ذُكرت في الدراسة السابقة، فالشاعر نتيجة لمصابه الجلل يُحاول أن يستبدل الموت وهو الواقع المُعاش بالدعاء بالحياة عبر السقيا – كسقيا الأرض لحياتها – واستحضار غائب كرجوع الزمن الماضي بالدعاء بالسقيا له أوالدعاء بالسقيا للذكريات لتبقى حيَّة في ذاكرته، وهو تعويض لحالته النفسيَّة المُهشَّمة يلجأ إليه ليخفِّف من قسوة الواقع وظلم الدهر له وما يجده من قهر ورفض لفراق حبيبته. واستخدم التكرار لحرف الهاء من الحروف المهموسة لدورها في بث الهدوء والسيطرة على الانفعال ويقظة الوجدان.

وفي البيت الحادي عشر بدأت مُعاناته تتفاقم لتصل حد الرفض واليأس من التصبُّر فتمنى الموت،فبعد انتهاء هذه الذكريات وصلت نفسه إلى مرحلة الرفض والغضب من خيانة الدهر وتفرُّق الأحبَّة. لأنَّ موته يعدُّهُ فوزاً؛ لأنه سيحظى برؤية منْ يُحب، وتنتهي مُعاناته التي لم يعدْ بإمكانه تحمُّلها. ويستفهم عن عذر الموت بتركه دون أخذ روحه وإنهاء مُعاناته التي لا يقدر على احتمالها وجزعه وعدم تصبُّره على فراق محبوبته، ثمَّ يستخدم(يا ليت) والتمني فيه استدعاء لغائب، فهو يتمنى الموت لكنَّ الموت غائب عنه. ويستخدم (إذْ) الشرطيَّة التي تربط حدوث الموت الأول لابنته بموتهما معاً. ويستخدم الضمير المتصل

(نا) في (متنا)" ويُستخدم ضمير الجمع إمّا عامل سلطة أو ألفة "[1]، وهنا يستخدم الضمير لإظهار التودد لابنته والاقتراب من معنى المُشاركة، دلالة لارتباط حياته بحياة ابنته واشتراكهما بالحياة معاً، و(فزنا) حيثُ عدَّ موته معها فوزاً لكليهما لأنهما يُحبّان بعضهما والدهر كالمبغض لعلاقتهما فيعمل على ثُمَّ يُشخِّص الموت فجعله إنساناً يأخذ الحياة ويمنعها، ويستفهم عن عذره في عدم إنهاء ما بدأه بأخذ روحه. فلطالما كانا يسيران في البساتين كأنهما هلالاً وبدراً، لذا نجده يتمنى الموت بموت ابنته لأنه يجد بموتها موتاً ضمنيّاً له، فهو يرفض الواقع ويتجلّى عنصر الرفض في تمني الموت، فهو يجد أنَّ من العدالة أن يموت الكبير ويحيا الصغير وليس العكس. ونجده يُحمِّل المسؤولية للدهر وقد شعر بأنَّ الدهر– " تلك القوة الغيبية الفاعلة في الكون"[2]، وهي نظرة جاهلية ما زالت مُستخدمة عند الشعراء في العصر العباسي – هو المسؤول عن موت ابنته، فقد أطلقَ عليه النوائب والخطوب، مُضفياً صفاتٍ إنسانيَّةً على هذه الخطوب التي بات يُحادثها وتُحادثه، وتغيظه بما تصيبه به من مصائب، وقام بتكرار المجاورة للكلمات في (العهدَ، عهداً) لأهميّة كلمة عهد التي اختارها من بين معجم ألفاظه التي توحي بانقضاء هذا العهد وعدم رجوعه. كذلك كرر الكلمات (ماتَ، مُتنا، بموتِهِ، للموتِ) وهو من باب تكرار المجاورة للكلمات وتكرار كلمة (الموت) تكراراً اشتقاقيَّاً من باب الإيحاء لتوحي لنا بما يدور في نفسه من هواجس، وهذا النوع من التكرار يُعدُّ بنية إيقاعية يبلغ التوتر ذروته عندما يجعل تمني الموت بمقابل موت الحبيبة، حيثُ جعل الاشتقاق يركِّز على فكرة الوجد، فالشاعر لا يقوى على الوجد فيختار العجز على الصبر، ويختار الموت عاملاً تعويضياً لتحقيق التوازن لروحه المهشَّمة البالغة حد الرفض

1) انظر: خريوش، حسين، الالتفات وأثره في شاعرية ابن خلدون، مجلة أبحاث اليرموك جامعة اليرموك، مج 13، ع 2، 1996م، ص (107–143) ، ص 131

2) الحوراني، محمد عيسى عبد الله ،الدهر في شعر ابن الرومـــي (دراسة تحليلية)، (أطروحة دكتوراه)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2012–2013م، ص15

والغضب تفريقهما بالموت لإحداث التفرقة. وعدم التصبُّر. فهو يعنُّ على باله ويجده الفوز الحقيقي للخلاص من العذاب والمعاناة وملاقاة محبوبته التي فارقته في العالم الآخر.

فالصنوبري يعيش حالة من الذهول وهواجس النفس ترتفع بانفعاله مرة وتهبط أُخرى، جاعلاً من شعره يشي باضطرابه بحسب ما يشعر به، فنراه في القصيدة غاضباً وثائراً على الدهر الذي حرمه ليلى، ثُمَّ يرجع إلى الذكريات ليتذكر حياته قبل فقدها فيصيبه الاطمئنان والسكون ثُمَّ ترجع نفسه بالتحوُّل إلى الغضب والجزع وتمني الموت للخلاص مما يُعانيه. فالتحوُّل سمة ظاهرة في انفعال الشاعر وهو الذي يُحرِّك الكون الشعري الذاتي عند الشاعر ويُلوِّنه بلون قاتم تشاؤمي يتمنَّى الموت فيه لعله يرتاح من مُعاناته ويفوز برؤية ليلى ولو ميِّتاً. وبعد الرجوع بذاكرته للأيام التي كانت تجمعه مع ابنته في هذا البستان نجده يترحم ويندم على تلك العهود التي انقضت ولن تعود، فيقوم بالدعاء بالسقيا لتلك العهود، فتعلق الشاعر بالمكان متمثلاً بالبستان، وتعلقه بالذكريات لهذا المكان هو تعلُّق بالزمان الماضي، هو الذي جعل إحساسه مُرهفاً ودموعه غزاراً فهو لا يتصبَّر، وتُسيطر عليه حالة الرفض، فقد جاء عهدُ الحزن بعد رحيل عهد الفرح، وكأنه يقسِّم حياته عهدان، الأول قبل وفاة ليلى ويتسم بالفرح والسرور، والثاني بعد وفاتها إذ أغلق العهد الثاني باب الوصال لابنته (الحزن) للعهد الأول، وحوَّل حياته سجناً، وكأنَّ علاقته بابنته علاقة حب عذري، فشعوره بفقدها يُحاكي شعور العاشق العذري الذي انقطعت محبوبته عنه وتركته يُعاني من هجرها حتى يُصيبه الموت البطيء المؤلم المليء بالمُعاناة. والجناس (العهدَ،عهداً)، وتكرار الفعل الماضي (سقى،مضى،أغلقَ، ماتَ، ففزنا) وكرَّر الفعل (مات) ثلاث مرات وأفاد التكرار لهذه الأفعال وخاصة الفعل مات للدلالة على حدوث الفعل في الزمن الماضي ولأهمية فكرة الموت التي ألحت عليه من بداية القصيدة وحتى نهايتها، فالموت الذي أصاب ابنته كان أثره على الشاعر كبيراً، لدرجة أنَّه أصبح يتمناه للخلاص من مُعاناته، وهذا الشعور هو الذي أوصله لليأس من

الحياة وتفضيل الموت عليه. للرجوع للحدث الذي وقع في الزمن الماضي. والطباق في (الوصلِ، الهجرُ) يأتي لتعميق حالة اليأس التي وصل إليها، بذكر الشيء ونقيضه، إذْ تحوَّل الوصل إلى هجر، وما الموت في عُرْفِ العذريين سوى هجراً. ويعترف الشاعر بمشاعره التي لا تشعر شجرة الدلب بمثلها على وفاة أُختها، فهو بعد ليلى يتمنى الموت بموت الحبيب، حتى أنَّه جعل الموت فوزاً، لأنه بالموت وحده يتوقف عذابه ومُعاناته على فراقها من جهة، ومن جهة أُخرى كان يؤمن أنَّ الله هو المُخلِّص له من غدر الدهر، والرجوع إلى خالقه بالموت هو الذي يُنجيه من كل مصائب الدهر وشروره، ويجمعه مع ابنته في الآخرة بعد أنْ فرَّق الدهر بينهما في الدنيا. واستخدم الاختيار النفعي باختيار (فوزاً) بخلق مفارقة لغوية لتعميق حالة الغضب في نفسه. فمن السخرية أن يصبح الموت له فوزاً وقبل مصيبته كان خسارة ما بعدها خسارة..

ثمَّ يستفهم عن الموت الذي أصاب ليلى مع حالته ومعاناته، فهل هناك شك أو عذر أنه لن يموت؟ .. وهذه السوداوية التي وصل إليها تنم عن مقدار الحب الذي كان يشعر به، فهو يتعذَّب على فراقها، وما بعد العذاب إلاَّ الراحة.

وفي البيت الثاني عشر يستفهم الشاعر عن حال الشعراء العذريين الذين فارقوا محبوباتهم، مُستخدماً الاستفهام الاستنكاري (أليس ..) وذكر أسماء بعض الشعراء الذين ماتوا عشقاً كجميل وعروة وقيس وغيلان والغَمْر(العَمْر)، ليضع المُتلقي أمام حقيقة مُؤداها: أنَّ مَنْ يعشق ويفترق عن حبيبته لا بُدَّ أنْ يموت عشقاً كما مات الكثير من الشعراء العذريين، فالصدق بالحب يوصل المُحبُّ إلى الموت إنْ فارقه حبيبه. فيكون رد المتلقي بالإيجاب لسؤال الشاعر" بلى". فالشاعر يحبُّ ابنته حبَّاً يوازي حبَّ الشعراء العذريين لمحبوباتهم، وهذا الحب الذي يتَّسم بالصدق الفنِّي نهايته واحدة" فهو يتمنى لو مات بموتها أُسوة

بمن قضى وجداً من مُتيَّمي العُشاق "[1].

فقد عمد إلى تكرار (الميم والراء واللام والقاف والدال والهمزة) وهي من الحروف المجهورة التي يختارها الشاعر في القصيدة لتشي عن انفعاله وقلقه وحالة اليأس المخيِّمة على نفسه؛ لتجعله يتمنَّى الموت للخلاص من العذاب. وبالمقابل استخدم (التاء والفاء والهاء) وهي من الحروف المهموسة التي يستخدمها الشاعر للدلالة على حالة الهدوء النفسي والاستسلام للواقع. ويلحظ الدارس هُنا تكرار للأصوات المجهورة بشكل مُضاعف للأصوات المهموسة مما يدلُّ على أنَّ انفعال الشاعر، وحالته القلقة تغلبُ حالة الهدوء والسكون التي يُحاول أنْ يتصبَّر بها. فالصنوبري يعيش في زمن كتابة القصيدة حالة من الصراع ما بين التصبُّر والرفض، لكنَّ غضبَه ورفضَه لظلم الدهر يغلبُ تصبُّره واستسلامه لواقعه، فيتمنى الموت للخلاص من عذابه. واستخدمَ الاستفهام الاستنكاري (أليسَ ..) مع دلالته بالإيجاب وحدوث الفعل في الزمن الماضي الذي يطلب من المتلقي موافقته على حالته التي وصل إليها، وهو توقع الموت كما ماتوا، مما يزيد من انفعال الشاعر ويُعمِّق مُعاناته في نفس المتلقي. فهذا الاستفهام نوع من التنغيم يخرج لغرض التوبيخ والاستنكار؛ ليتلاءم مع حمل شحنة من انفعال الشاعر.

1) عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، ص104

تخلص الدراسة إلى أنَّ:

هذه القصيدة تمثل أنموذجاً للشعر الذاتي –الجديد– عند الصنوبري، وهي وإن لم تحظ باهتمام الدارسين؛ فستبقى ثرية بعمق الإحساس، وتنامي الفجيعة في الداخل والخارج، وكأن شاعرنا يرثي نفسه برثاء ابنته، بل ويرثي البشرية لاستحضاره فكرة الزوال، واستبطانه لقوة الدهر وجبروته على الأحبَّة.

وقد تسرَّبت فاعلية الدهر في كل أرجاء القصيدة، وهو– وإن كان يسند لها الأفعال غالباً– يؤمن بأن الملاذ الأخير والمخلص من براثن هذا الدهر وفواجعه هو الله، وهذا يدلل على أن سلوك الشاعر في إسناد الفعل للدهر ليس على سبيل اليقين، وإنما على سبيل التقليد في الأغلب، فقد دأب الشعراء منذ الجاهلية على إسناد الفعل للدهر. بتصوير حال المفجوع بعد الفاجعة، وبكاء الميت، وتصوير حالات اللوعة والغربة بعد الفقد؛ لأن المفقود يمثل الأنس والاجتماع والحرِّيَّة، ومن ثم تصوير حال الضعف والوهن، وإسقاط الحزن على الأشياء، ومن ثم تصوير مشهد الموت والذهول للموقف، والحديث عن القبر وطلب السقيا له، وفي النهاية تمني الموت الذي يعدُّه فوزاً باجتماعه بمن يُحب انتهاءً لمُعاناته.

وهذا التجديد لا يختلف عن مُحاولات الشاعر التجديدية التي ظهرت في شعره، فكان في هذه القصيدة يُعبِّر عما في نفسه، فهو يكتب من فيض الروح، ويستنطقها عامل الرفض لخيانة الدهر له. وكانت لغته قريبة للفهم والإدراك؛ لأنَّ الملامح التي تتجلَّى فيها هي ملامح إنسانيَّة خالصة، لأنَّ لغة الروح لغة لكل زمان ومكان، وهذه اللغة تمثلت في عباراته التي تشبه البركان فهو تارة يتأسى وتارة يصف الماضي، ولكنه رافض للحدث، يشكو الدهر الذي خانه وحرمه من ابنته ليلى.. ومع هذه المعاني جميعاً إلاَّ أنَّ عباراته موسيقيَّة إيقاعيَّة يشيع فيها التكرار بشكل جلي مما يزيد من دور الموسيقى المُتأججة والحالة النفسيَّة المتأزِّمة.

فالتكرار غاية الشاعر على التأسي والتصبر وإعطاء نفسه الهدوء النفسي الذي فقده بعد جزعه لفقدان

ابنته الغالية ليلى بالإضافة إلى الروي الراء المضمومة التي يشي صوتها المُشبع بالتوجع والتأوِّه، وقد ثارَ على الدهر لإحساسه بأنَّ الدهرَ غدرَ به وظلمه، وسلبَ محبوبته ورمز حياته منه، فحاولَ من خلال التكرار أن يخلق واقعاً جديداً فوظَّف الصور التكرارية لرفض النمط التقليدي على مستوى الإنسان.

وجاء التجديد في هذه القصيدة نتيجة التحام الموضوع بالذات الشاعرة.فنجحَ الصنوبري في أداء الوظيفة الفنيّة التي ظهرت في طريقة تعبير الشاعر عمَّا يُعانيه ويرفض تقبُّله. كما ونجح في وظيفته الجماليَّة التي ظهرت في متعة المتلقي وتأمله بمعاني الشعر ومشاركته الوجدانيَّة عن طريق حسن الصياغة وجمالها.

لقد انكفأ الصنوبري على تجربته الوجدانيَّة ومعاناته الشخصيَّة ومخاطبة الذات والجمادات لتعميق معاناته مما أظهر التجديد في شعره ونقل رؤيته عن الحياة والدهر والوجود.

أمَّا السمات الفنِّيَّة التي نلحظها في شعر الصنويري، فهي:

1- يتسم شعر الصنوبري بوحدة موضوعية، فقصائده المتجددة والجديدة تتسم بالوحدة، تتسلسل أجزاؤها مترابطة بروابط منطقيَّة تؤلف كُلاً شعرياً، تمتزج فيه الفكرة بالصورة وبالعاطفة مع الموسيقى في إطار لوحة فنِّيَّة تتماسك في توازن وانسجام. كما وتتسم بوحدة عضويَّة نفسيَّة تسيطر على قصائده من بدايتها وحتى خاتمتها رابطاً بين أبياتها برباط نفسي.

2- اللمسة الوجدانيَّة التي أضفاها على الأشياء بتشخيصها ومخاطبة الجمادات، واستخدام الإيحاء في رسم الصور وإبداعها، فيتخطَّى بالاستعارة والانحراف مرحلة التعاطف مع الطبيعة إلى مرحلة المشاركة في الوجود الطبيعي، فظهر التجديد في شعره بأنسنة الطبيعة، ومشاركتها الوجدانية له عبر التشخيص.

3- استخدام اللغة البسيطة والسهلة التي تصلح للغناء ووصف الطبيعة في مقطوعات قصيرة، ولكنه أيضاً يستخدم غريب اللغة في سعيه لإثبات شاعريته وتفوقه على شعراء عصره، وخاصة عندما يلجأ إلى الروي المهمل الذي يُسلمه إلى الوحشي والغريب. واستخدام اللغة الشعرية بكل ملامحها من اختيار نفعي ونحوي وانحراف دلالي.

4- توظيف الموسيقى بما يعكس ما في نفسه، فجاءت موسيقاه عذبة تقرب من الغناء بما أودع فيها من تكرار وبديع إيقاعي يُثري المعنى ويُحرك الوجدان وينقل الإيحاء للمتلقي.

5- مُخاطبة الحواس في بناء الصور الإيحائية للتأثير في نفوس المتلقين. مكوناً من الصور الجزئيَّة صورة كاملة، تربط أجزاء القصيدة بوحدة نفسيَّة .

6- استخدام المنطق ومحاورة العقول بالتعليل والبرهان والقياس مما أفاد من علوم عصره .

7- بروز الاتجاه القصصي والحوار كثيراً في شعره.

8- الإكثار من السخرية والهزل وشيوع المفارقة في شعره.

9- إنَّ مذهب الصنوبري هو مذهب البديع، لذا أكثر من استخدام المحسنات البديعيَّة كالجناس والطباق والمقابلة والاستعارة، مع بيان دور البديع الإيحائي في نسيج النص وأهميته، في تكوين الصور وإثراء المعاني والتوقيع الموسيقي.

10- الإكثار من الأساليب النحويَّة كالاستفهام والنفي والنداء ... من باب التنغيم خدمة للموسيقى.

11- أكثرَ في شعره من القصائد القصيرة والمقطوعات التي تُشكِّل لوحاته الفنِّيَّة، مما دعا إليه ذوق العصر والتحضُّر.

12- يمتاز شعر الصنوبري بالرشاقة والخفة والعذوبة وقرب المأتى ويميل إلى استخدام اللغة الشعرية الموقعة.

الخـاتمـة

كان ديوان الصنوبري رفيقاً صدوقاً، فما بحثت عن شيءٍ أستدلّ به إلاّ وجدته فيه، وأرى نفسي أتجول في أحياء حلب وأنهارها وبساتينها ورياضها. وأحياناً أشعر بالفرح والسعادة الغامرة، تملأ عليّ حِسِّي وأحياناً أراني أجهشُ بالبكاء بعد أنْ جعلتُ من نفسي مُعادلاً لنفس الشاعر أفرح لفرحه وأحزن لِحزنه، أرقبُ شخص الصنوبري في وطنه وشعره، وتدهشني شاعريته المتدفقة، وبراعته وحسُّه المرهف وحبُّه للجمال.

وإذا كان لكل مبدع غرض فني اشتهر به وذاع صيته وكان مثار إعجاب على مرّ الزمن، فقد اختلف الصنوبري عن كل المبدعين حيثُ تأثَّر برواد مدرسة البديع وتتلمذ على شعرهم وشعر غيرهم من الفحول، فنبغَ في كل أغراضه وكان شعره بالذروة العُليا، فما ترك غرضاً إلاّ أبدع فيه؛ مُتخذاً من لغته الشعريَّة وصوره الإيحائيَّة وموسيقاه المتناغمة الموحية طريقته لقول الشعر، نعم لقد سلك نظاماً سلوكيَّاً لكل شعره، نظاماً لا يُخالفه في قول الشعر وفي كل الأغراض التي قال فيها، مما يؤكد مدى تمكنه في قول الشاعر ووعيه؛ مما جعلنا نحكم عليه بأنه شاعر أصيل بلغ مراحل في شاعريته، حيثُ استعان بكل الوسائل والأدوات المعروفة في عصره للوصول إلى الشهرة والتَّميُّز في الشعر.

وحاولت في هذه الرسالة أن أقف على مقربة من الصنوبري، أترقب حركاته وسكناته، وأتتبع زفراته الحرَّى، وشطآن حزنه المتلاطمة، باحثاً في أسباب هيامه بالطبيعة وسعادته بمجالس المنادة والخمر، وحزنه وتشاؤمه ونظرته الوجودية من خلال ما أصابه في آخر حياته من الشيب والمرض والفقر ومصيبته الكبرى بموت ابنته (ليلى) التي شغلت عليه شعره ونفسه ولوَّنت حياته بلون أسود قاتم.

فبعد أن جلت هذه الدراسة ما جاء في التمهيد عن التجديد و استعراض حياة الصنوبري وشعره، جاء الفصل الأول للحديث عن التجديد الموضوعي في شعر الصنوبري مُبيناً التجديد الموضوعي، والمؤثرات

العامة التي كان لها الأثر في ظهور وصف الطبيعة والشعر الوطني والشعر الذاتي، أم مؤثرات خاصة في شاعريته ومجالس المنادمة والمنافسة والتشيُّع المذهبي والتي كان لها الأثر في ظهور شعر الهزل والسخرية وشعر التماجن ومجالس الخمر والغزل والحكمة والأخلاق والزهد، والانطلاق من أن تلك المؤثرات كان لها الدور الأكبر في علاقته بالتجديد، وموقفه منه، إيماناً من الدارس بأن تلك العوامل شكلت شخصيته كشاعر مُبدع وفنَّان مُتفرِّد في عصره.

فمن خلال الموضوعات والمضامين الشعريَّة التي قال الصنوبري شعراً فيها يتبيَّن للدارس بأنَّ التجديد يكمن في انكفاء الشاعر على مشاعره الذاتية يستنطقها في شعره، ويعبِّر عما يشعر به بعاطفة صادقة مما دعاه في وصف الطبيعة إلى أنسنة الطبيعة والمُشاركة الوجدانيَّة وتشخيص الطبيعة وإقامة الحوار القصصي بين موجودات الطبيعة وبث مشاعرها الإنسانية عبر تشخيصها واستبدال عالمها وطهارته وجماله بعالمه. وشاع في شعره الطرافة والفكاهة والسخرية من المضامين التجديديَّة في شعره دعاه إليها الذوق المتحضِّر ومجالس المنادمة وما تثيره هذه المجالس من جو مرح وسعادة يجلبها الشاعر للمتنادمين من خلال شعره الطريف المتجدد.

ويكمن التجديد في الشكل الفني في شعر الصنوبري في رشاقة الأسلوب ورقته، واللغة السهلة قريبة المأتى، فلغته انحرافيَّة ارتكز فيها على التشخيص ودوره في إحياء الجمادات وأنسنتها، والتحويل الدلالي للغة، والصور الإيحائيَّة طريفة بديعة استعان بعناصر البلاغة واللون والحركة والحس لتكوينها وللتعبير عن مشاعره النفسيَّة بها، ومواضيع الصور في شعر الصنوبري كثيرة وكلُّها تعطي صورة الشاعر والممدوح والمهجو والمرثي والرجل والمرأة والطبيعة والخمر. وأغلب شعره مقطوعات قصيرة وأكثر الأوزان قصيرة ومجزوءة، والموسيقى موقَّعة متأتية من شيوع المحسنات البديعيَّة لتزيين وزخرفة شعره بها

والتكرار الذي يبعث على الإيحاء. وتوقفت على أهميتها في شعر الصنوبري ودورها الإيحائي، فقد اهتمَّ بها كثيراً لدورها في إثراء المعاني والتأثير في نفسية المتلقي عبر الإيقاع.

وقام الدارس بتحليل قصيدة بكّر في وصف الطبيعة، وقصيدة شجرة الدُّلب من الشعر الذاتي. وخلصت الدراسة التطبيقية إلى أن حضور التجديد كان يأخذ بعداً وجدانياً يتجذر في بنية القصيدة، والتي تتناغم مقاطعها ومشاهدها مع فاعليتها الإيحائيَّة، فدخلت تلك الفاعلية في الصورة والفكرة، وفي المناشط الأسلوبية، والموسيقى من ضروب التكرار والبديع.

وبعد؛

فقد خرجت الرسالة بنتيجة كلية، وهي أن الصنوبري شاعر مُجدِّد في العصر العباسي، وأن تجديده تربَّع على جُلّ صفحات ديوانه شكلاً ومضموناً، واتخذ أشكالاً ومظاهر متعددة، جعلتنا نجزم بانعكاسه على اختيار طريقة حياة الشاعر ونفسيته أيضاً ... وجعلتنا نسعى إلى قراءة بعض النصوص واستكشاف ما فيها من إيحاء شعري يُغني صورها ويُظهر مذهب الشاعر، إذ تبيَّن لنا بأنَّه شاعر استعان بمذهب البديع والصنعة ليُحاكي ما فرضه عليه عصره من التزامه بالزخرفة والزينة في الشعر كما في جميع نواحي الحياة؛ ليغدو شعره جماليَّاً ينبضُ بالحياة ويُجدِّدها في شعره، كما يُجدِّد الربيع الحياة على الأرض.

التوصيات

لا شكَّ أنَّ الدراسة الفنيَّة لشعر الشعراء، من الأمور الصعبة على الدارسين؛ فيهربون منها إلى تاريخ الأدب، مُتناسينَ أنَّ سبر أغوار النص واستكناه مجاهله هو ما يجعل الشعر حيَّاً نابضاً بالحياة بعد مضي آلاف السنين عليه.

إنَّ شعر الصنوبري يتسم بالصدق الفني وتظهر حياة الصنوبري من شعره، لذا فهو بحاجة لمن يدرس تحت عنوان " الصدق الفنِّي في شعر الصنوبري" دراسة نفسيَّة وتاريخيَّة وبيان أثرها في شاعريته.

كما أنَّ شعر الصنوبري في وصف الطبيعة يُظهرهُ شاعراً رومانسياً بكل مقومات شعره الفنِّيَّة، فهو بحاجة ليدرس تحت عنوان " الرومانسيَّة في شعر الصنوبري" دراسة نفسيَّة وفنِّيَّة جماليَّة.

والحمد لله

قائمة المصادر والمراجع

أولاً: المصادر

1. القرآن الكريم

2. أبو تمام، حبيب بن أوس الطائي، شرح ديوان أبي تمام، ط1، ضبطه وشرحه شاهين عطيَّة، دار الكتب العلمية، بيروت، 1987م

3. الأنطاكي ، داود ، تزيين الأسواق بتفصيل أشواق العُشاق ، ط1، تحقيق وشرح محمد ألتونجي، عالم الكتب، بيروت، ج2، 1993م

4. البحتري، الوليد بن عبيد بن يحيى الطائي ت(-284هـ)، ديوان البحتري، ط3، تحقيق حسن كامل الصيرفي، دار المعارف، القاهرة، 1963م،

5. بردي، يوسف تغري، النجوم الزاهرة في ملوك مصر والقاهرة، ط1، دار الكتب العلمية، بيروت، ج3، 1992م،

6. ابن الرومي، أبو الحسن علي بن عباس بن جريج الرومي(ت 283هـ)، ديوان ابن الرومي، تحقيق حسين نصار، دار الكتب ، بيروت ، 1973 ، ج3 ، ص928

7. ابن المعتز، أبو العباس عبدالله (247-299هـ)، البديع، ط1، تحقيق محمد عبدالمنعم خفاجي، دار الجيل، بيروت، 1990م

8. ابن عساكر، أبو القاسم علي بن حسن الشافعي، تاريخ مدينة دمشق، تحقيق محمد غرامة العمروي، دار الفكر، بيروت، 1995م

9. ابن منظور، أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم، لسان العرب، دار صادر، بيروت، دت

10. الثعالبي، أبي منصور عبد الملك:

1- التمثيل والمحاضرة، تحقيق عبد الفتاح الحلو، دار إحياء الكتب العربية، القاهرة، 1961م

2- يتيمة الدهر في محاسن أهل العصر، ط1، تحقيق مفيد محمد قميحة، دار الكتب العلميَّة، بيروت، ج1، 1983م

11. الجاحظ، أبوعثمان عمرو بن بحر، كتاب الحيوان ، تحقيق عبد السلام محمد هارون، دار الجيل، بيروت، ج3، 1966م

12. الجرجاني، أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن(471هـ)، أسرار البلاغة، أسرار البلاغة في علم البيان، ط2، صححه محمد رشيد رضا، دار المطبوعات العربية، مصر، دت

13. الجرجاني، علي بن عبد العزيز، الوساطة بين المُتنبي وخصومه، تحقيق محمد أبو الفضل ابراهيم وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، 1966م

14. السمعاني، عبد الكريم محمد، الأنساب، تحقيق محمد عرامة، د ط، الناشر محمد أمين، بيروت، د ت

15. الصنوبري، أبو بكر أحمد بن الحسن الضبي (ت 334هـ)، ديوان الصنوبري، ط1، تحقيق إحسان عباس، دار صادر، بيروت، 1998م

16. الصنوبري، تتمة ديوان الصنوبري، تحقيق لطفي الصقال ودرِّيَّة الخطيب، ط1، دار الكتاب العربي بحلب، سوريا، 1971م

17. العسكري، أبو هلال الحسن بن عبد الله بن سهل(ت 395هـ)، الصناعتين(الكتابة والشعر)، تحقيق علي محمد البجاوي و محمد أبو الفضل إبراهيم، المكتبة العصرية، صيدا، 1986م

18.العلوي، محمد أحمد بن طباطبا(ت456هـ)، عيار الشعر، تحقيق عباس عبد الساتر،ط1، دار الكتب العلميَّة، بيروت، 1982م

19. القرطاجني، حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق محمد الحبيب ابن خوجه، دار الكتب الشرقية، تونس، 1966م

20. القيرواني، أبي علي بن رشيق (ت456هـ)، العمدة، ط4، دار الجيل ، بيروت، ج1، 1972م

21. الكتبي، محمد راشد، فوات الوفيات، تحقيق إحسان عباس، د ط، دار صادر، بيروت، م1، 1973م

22. كشاجم، محمود بن الحسين السندي، ت(-360هـ)، ديوان كشاجم، ط1، تحقيق النبوي عبد الواحد شعلان، مكتبة الخانجي، القاهرة، 1997م

23. اليازجي، ناصيف، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب ، صوبه وضبطه وقدمه عمر فاروق الطباع، دار الأرقم للنشر والتوزيع، بيروت، 1995م

ثانياً: المراجع

1.إبراهيم، إبراهيم عبد المنعم، بحوث في الشعريَّة، ط1، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008م

2. ابراهيم، وليد عبد المجيد، الشعر الهزلي العباسي حتى نهاية القرن الثالث الهجري، ط1، مؤسسة الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2001م

3.أبو زيد، علي إبراهيم، فنون التصوير في شعر الصنوبري، دار المعارف، القاهرة، 2000م

4. أبو ليل، أمين، العصر العباسي الثاني، ط1، الوراق للنشر والتوزيع، عمان، 2007م

5. أبوالعدوس، يوسف، الاستعارة في النقد الأدبي الحديث، ط1، الأهليَّة للنشر والتوزيع، عمان، 1997م

6.بركلمان، كارل، تاريخ الأدب العربي، ط4، نقله إلى العربية عبد الحليم النجار، دار المعارف، مصر، ج2، 1977م

7.التطاوي، عبد الله، القصيدة العباسيَّة بين الاحتراف والإمارة، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة ، 2000م

8. التويجري، صالح، الصنوبري شاعر الطبيعة في العصر العباسي، ط1، دار الأصالة للثقافة والنشر والإعلام، الرياض، 1981م

9. جابر، عادل وشفيق الرِّقب، تاريخ الأدب العربي القديم، دار الصفاء، عمان، 1990م

10.الجارم، علي و مصطفى أمين، البلاغة الواضحة ، ط8 ، دار المعارف، مصر، 1948م

11.الجبوري، كامل، معجم الشعراء في معجم البلدان، ط1، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، 2002م

12.جمعة، حسين، الرثاء في الجاهلية والإسلام، ط1، دار معد للنشر والتوزيع، دمشق،1991م

13.حسين، طه وآخرون، التوجيه الأدبي، دار المعارف، القاهرة، مصر، دت

14.حسين، طه، في الأدب الجاهلي، دار المعارف، القاهرة، مصر، 1962م

15.حسين، عبد القادر، فن البديع، ط1، دار الشروق، بيروت، 1983م

16. دائرة المعارف الاسلاميَّة، ترجمة إبراهيم زكي خورشيد وأحمد الشنتناوي وعبد الحميد يونس، طبعة الشعب، القاهرة، ج1، 1969م

17.ربابعة، موسى:

1-التكرار في الشعر الجاهلي، مؤتمر النقد الأدبي الثاني، منشورات جامعة اليرموك، اربد،1988م

2-جماليات الأُسلوب والتلقي (دراسات تطبيقيَّة)، ط1، مؤسسة حمادة للدراسات الجامعيَّة والنشر والتوزيع، إربد، الأردن ،2000م

18.الرباعي، عبد القادر:

1- الصورة الفنية في شعر أبي تمام، ط2، المؤسسة العربيَّة للدراسات والنشر، بيروت، 1999م

2- مقالات في الشعر ونقده، ط1، مكتبة عمان، عمان، الأردن، 1986م

19.الربداوي، محمود، الفن والصنعة في مذهب أبي تمام، المكتب الإسلامي، دمشق، 1971م

20.الروبي، ألفت كمال، نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين (من الكندي حتى ابن رشد)، ط1، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت، 1983م

21.الزواهرة، ظاهر محمد، اللون ودلالاته في الشعر(الشعر الأُردني نموذجاً)، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2008م

22.الساريسي، عمر عبد الرحمن، الشعر في العصر العباسي (المؤثرات والظواهر 132هـ-656هـ) ، ط1، دار حنين للنشر والتوزيع، عمان ، 2006م

23.سعود محمود عبد الجابر، الشعر في رحاب سيف الدولة الحمداني، ط1، مؤسسة الرسالة، بيروت، 1981م

24.سنداوي، خالد أحمد، الصورة الشعرية عند فدوى طوقان، مطبعة دار المشرق للترجمة والطباعة والنشر، 1993م

25.شبانة، ناصر، المفارقة في الشعر العربي الحديث، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط1، 2002م

26.الشكعة، مصطفى، فنون الشعر في مجتمع الحمدانيين، ط2، عالم الكتب، بيروت، 1980م

27.صالح، بشرى، الصورة الشعريَّة في النقد العربي الحديث، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994م

28.ضيف، شوقي:

1-العصر العباسي الأول، ط8 ، دار المعارف، القاهرة، 1982

2-العصر العباسي الثاني، ط2، دار المعارف، القاهرة، 1973م

3-الفن ومذاهبه في الشعر العربي، ط10، دار المعارف، مصر، 1978م

29.الطَّبَّاخ، محمد راغب، الروضيات، المطبعة العلميَّة، حلب، 1932م

30.طبانة، بدوي، قضايا النقد الأدبي، دار المريخ، الرياض، 1988م

31.الطويسي، أحمد، الرؤية والفن في الشعر العربي الحديث بالمغرب، ط2، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، دت

32.الطيبي، شرف الدين حسين بن محمد، التبيان في علم المعاني والبديع والبيان، ط1، تحقيق هادي عطيَّة مطر الهلالي، عالم الكتب، بيروت، 1987م

33.عاصي، ميشال، الفن والأدب، ط2، المكتب التجاري، بيروت، 1970م

34. عبد المطلب، محمد، البلاغة والأُسلوبيَّة، ط1، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، 1994م

35. عبدالله، صلاح مصيلحي علي، التقليد والتجديد في الشعر العباسي، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، 1993م

36. عطبة، عبد الرحمن، الصنوبري شاعر الطبيعة، الدار العربية للكتاب، ليبيا– تونس، 1981م

37. عطوان، حسين، الشعراء من مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، ط1، دار الجيل، بيروت، 1974م

38. عطوي، علي نجيب، شعر الزهد في القرنين الثاني والثالث للهجرة، ط1، المكتب الإسلامي، بيروت،1981م

39. العقاد، عباس محمود، ابن الرومي حياته من شعره، المكتبة العصرية، صيدا، 1982م

40. غضيب، أحمد شاكر ، القصيدة العباسيَّة في النقد العربي الحديث، دار الضياء، عمان، 2001م

41. فؤاد، نعمات، خصائص الشعر الحديث، دار الفكر العربي، القاهرة، 1980م

42. القط، عبد القادر، الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، دار النهضة العربية، بيروت، 1978م

43. قميحة، مفيد محمد، الاتجاه الانساني في الشعر العربي المعاصر، دار الآفاق الجديدة ، بيروت، ط1، 1981م

44. الكفراوي، محمد عبد العزيز، الشعر العربي بين الجمود والتطور، ط2، مكتبة نهضة مصر، القاهرة، 1958م

45. لؤلؤة، عبد الواحد، موسوعة المصطلح النقدي، ط2، دار الرشيد للنشر، بغداد، مج 1، 1982م

46. مبروك، مراد عبد الرحمن، من الصوت إلى النص – نحو نسق منهجي لدراسة النص الشعري –، ط1، دار الوفاء الدنيا للطباعة والنشر، الإسكندرية، مصر، 2002م

47. محجوب، فاطمة، قضية الزمن في الشعر العربي، الشباب والمشيب، مكتبة الدراسات الأدبية، دار المعارف، القاهرة، 1980م

48. محمود، نافع، اتجاهات الشعر الأندلسي إلى نهاية القرن الثالث الهجري، ط1، دار الشؤون الثقافيَّةالعامة، بغداد، 1990م

49. مطلوب، أحمد، البلاغة والتطبيق، مطبعة دار الحكمة، بغداد، 1990م

50. منصور، سعيد حسين، التجديد في شعر خليل مطران، ط1، الهيئة المصريَّة العامة للتأليف والنشر، الإسكندرية، 1970م

51. الموافي، محمد عبد العزيز ، حركة التجديد في الشعرالعباسي، مطبعة التقدم، القاهرة، مصر، 1983م

52. المومني، قاسم، نقد الشعر في القرن الرابع الهجري، دار الثقافة للطباعة والنشر، القاهرة، 1982م

53. الميداني، عبد الرحمن حسن حبنكة، البلاغة العربية، ط1، دار القلم، دمشق، ج2، 1996م

54. نافع، عبد الفتاح، الصورة في شعر بشار بن برد، دار الفكر للنشر والتوزيع، عمان، 1983م

55. نوفل، يوسف حسن:

1–الصورة الشعريَّة والرمز اللوني، دار المعارف، القاهرة، 1995م

2–الصورة الشعرية واستحياء الألوان، دار الاتحاد للطباعة والنشر، القاهرة، 1985م

56. هدارة، محمد، اتجاهات الشعر في القرن الثاني الهجري، دار المعارف، مصر، 1963م

57. هلال، محمد غنيمي، النقد الأدبي الحديث، دار نهضة مصر، القاهرة ، مصر، دت

58. اليافي، نعيم، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 1983م

59. يوسف، حسني عبد الجليل، الإنسان والزمان في الشعر الجاهلي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1988م

ثالثاً: الرسائل الجامعيَّة

1. آسية، داحو، الإيقاع المعنوي في الصورة الشعريَّة – محمود درويش نموذجاً – (رسالة ماجستير) جامعة حسيبة بن بو علي – الشلف – الجزائر، 2008 – 2009م

2. ابنيان، محمد، الإطار الموضوعي والتشكيل الفني في شعر عبد المحسن الصوري (رسالة ماجستير) ، جامعة اليرموك، إربد، 2000–2001م

3. الحوراني، محمد عيسى عبد الله ،الدهر في شعر ابن الرومي (دراسة تحليلية)، (أطروحة دكتوراه)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2012–2013م

4. الرقيبات، محمد أحمد مفضي، التكرار في الشعر الأندلسي: شعراء قرطبة في القرن الخامس الهجري أُنموذجاً، (رسالة دكتوراه)، جامعة اليرموك، إربد، الأردن، 2011م

5. السُّلمي، سليم بن ساعد، الصورة الفنِّيَّة في شعر الخنساء، رسالة ماجستير ، جامعة مؤتة، الكرك، 2009م

6. الشويكان، مديحة موسى، تجليات اللون في شعر الصنوبري، (شهادة ماجستير) ، جامعة اليرموك، إربد ، الأردن، 2012م

7. عبد الهادي، منى، التجربة الشعرية في شعر الصنوبري (رسالة ماجستير)، جامعة حلب، حلب، سوريا، 2008م

8. عمرو، نيفين محمد شاكر، السخرية في الشعر في العصر المملوكي الأول، (رسالة ماجستير)، جامعة الخليل، الخليل، فلسطين، 2009م

9. قطوش، نورة، بنية الخطاب الشعري في العهد الحفصي خلال القرن السابع الهجري، (رسالة ماجستير)، جامعة الحاج لخضر باتنة، الجزائر، 2009–2010م

رابعاً: المجلات والدوريات

1. أباظة، ثروت، القصة في الشعر العربي، سلسلة كتابك، عدد 29، دار المعارف، مصر ،1977م

2. جودة، صادق أحمد، المنادمة، صورة من صور حضارتنا العربية الإسلامية المُشرقة، البلقاء للبحوث والدراسات، جامعة عمان الأهلية، ج1، ع1، أيلول 1991م، (ص221- 285)

3. خريوش، حسين، الالتفات وأثره في شاعرية ابن خلدون، مجلة أبحاث اليرموك جامعة اليرموك، مج 13، ع 2، 1996م

4. طوقان، فواز أحمد:

   1. حبيب الأصغر: أبو بكر الصنوبري (شاعر الروضيات)، مجلة المشرق، ع 64، السنة الثالثة، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1970م، (ص 263- 278)

   2. وصف الطبيعة في شعر الصنوبري، مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق، سوريا، الجزء الأول، مجلد 43، كانون الثاني 1968م

5. العظمة، نذير، مرايا ومسافات (قمم عالميَّة وأصداء عربيَّة) كتاب الرياض، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، عدد80، يوليو 2000م

6. مكاوي، عبد الغفار، قصيدة وصورة ، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، عدد119، تشرين ثاني، 1987م.

Summary in English

Joudeh, Ahmed Ali. Renewal in Alsanawbari Poetry.

Ph.d. thesis, University of Yarmouk, 2014,

the supervision of Prof. Dr. Mai Ahmad Yousef.

Undoubtedly, Alsanawbari was one of the well-known poets in Arabic poetry in the Abbasid era II. He was known for his love of nature, He loved life in his homeland-Aleppo and influenced by it. He had a major impact not only on poets in Aleppo but moved to Iraq , Egypt and Andalusia. Many poets applied his approach in more than one poetic purpose. Nature description was on top of these purposes. Alsanawbari was considered the master of the nature poetry.

After extrapolating and studying his poetry, we found him an renewal poet, even when we study thoroughly the ancient critics, we do not find any critic who reduces his poetic talent and his art. The critics all agreed on the quality of his poetry. They called him " Habeeb Al-Asghar" as they found his poetry resembles Abu Tammam's in its quality .

Through studying the poetic themes in Alsanawbari poetry , the researcher emerged the vast knowledge of the poet , avoiding critics' note , comprehensiveness for many purposes, especially those in that era, his renewal hardwork in the poem construction and the diversity of the poems entrances . In addition, Al Sanawbary has the talent to move gently from one purpose to another ; a thing which makes him different from the other poets. His inimitable poetry converted to an renewal school, a school which adopts good poetry and refuses the bad one.

Renewal appeared inAlsanawbari poetry in poem"s clarifications and poem"s improvement tomake them agree with civilization in his era.

Also renewal appeared in the poet"s personal experience and suffering in imaginary environment in Aleppo , and in what that environment gave him.

Renewal in Alsanawbari is obvious n the purport. The most important technique in renewal is using inspiring images and humanizing nature, sharing it his feelings and replacing it his world.That was by diagnosing , embodying and isolating himself portraying nature and expressing his feelings. Subjets maybe repeated in Alsanawbari poetry as in other poets in his era , bu renewal shines in his gentle flexible style .

The researcher moved to the musical poetry and its inspiring role in the poem's structure . He divided it into two parts: internal and external. The internal was demonstrated in terms of repetition and utterances.The external was demonstrated in terms of rhyme.

According to the artistic renewal , it canbe shown obviously in using thelanguage simply , affably and gently. It is also shown in how close the aim is , inspiring images , and renewal in rhymes. He used all the alphabets , then he picked out the difficult ones gently in a flexible manner. He also had an obvious attitude towards short rhymes that need flexibility. He insisted on his poetic music with an interest of poetic images to clarify his poetry on the oe hand , and to embody it in inspiring poetry and evokes excitement for the recipient on the other hand.

The researcher chose two poems by Alsanawbari. The researcher analyzed the two poems technically to see the substantive and technical renovation in Alsanawbari poetry

and it's role in the poem's structure .In these two poems , Alsanawbari"s gentle technique , easy language and accurate utterances were clearly shown. The researcher was after realizing the renewal in Al Sanawbari poetry in his era.

Accordingly, this study seeked to give a clear vision for of the poet's attitude towards renewal . That was after studying his poetry thoroughly , following-up this phenomenon with its developments and analyzing complete models of poetry. This study got use of many various methods including psychological, historical, stylistic and interpretive ones.